

Memorias del
**II Seminario Internacional
Arte & Alteridad**

Noviembre de 2019

Compiladores

César Alfaro Mosquera Dorado

Ernesto Hernández B.

II

Seminario
Internacional

ARTE & ALTERIDAD

Investigación-Creación



Universidad
del Cauca

II

Seminario
Internacional
ARTE & ALTERIDAD

Investigación-Creación

II

Seminario
Internacional
ARTE & ALTERIDAD

Investigación-Creación

Memorias del II Seminario Internacional Arte & Alteridad
Investigación-creación

Noviembre de 2019



Universidad del Cauca
Facultad de Artes

Laboratorios de Divulgación de las Artes
Popayán, 2021

© Universidad del Cauca

Compiladores

César Alfaro Mosquera
Ernesto Hernández B.

Coordinación Laboratorios de Divulgación de las Artes

Andrés Díaz Muñoz
Carlos Alberto Valencia Cerón
Diego Fernando Paredes González

Coordinación editorial

Andrés Díaz

Corrección de estilo y contenido editorial

Marcela Vallejo Quintero

Diseño y diagramación

Jorge Andrés Soto Chilito

ISBN:

Copy Left: Los contenidos de este libro pueden ser reproducidos en todo o en parte, siempre y cuando se cite la fuente y se haga con fines académicos y no comerciales.

Comité organizador

Dirección del seminario

Cesar Alfaro Mosquera Dorado

Coordinación general

Diego Felipe Varela

Gestión académica

Marisol Orozco-Álvarez

Andrea Melenje Argote

Adriana Valera

Claudia Marcela Ruiz Paz

Lina Ospina

Jesús Martínez

Jim Fannkugen

César Alfaro Mosquera

Comité de Investigaciones de la Facultad de Artes

Coordinación académica

Claudia Marcela Ruiz Paz

Coordinación de la orquesta sinfónica bicentenario de la Universidad del Cauca

Jimena Inés Guerrero Arciniegas

Coordinación de comunicaciones

Diego Fernando Paredes González

Coordinación del comité financiero

Jimena Inés Guerrero Arciniegas

Apoyo logístico

Carla María Ramírez

Laura Santos

Valentina Guzmán

Monitores

Carla Ramirez

David Rico

Karen Daniela Gaviria

Jorge Luis Romo

Juan Pablo Gutiérrez

Yogger castillo

Jennifer Uni

Laura Santos

Valentina Guzman

John Freddy Ortiz

Juliana Gomez

Apoyan

Vicerrectoría de Investigaciones

Cátedra Pacífico

Vicerrectoría Académica

Vicerrectoría de Cultura y Bienestar

Centro de Gestión de la Calidad

Agencia Cultural

Banco de La República Popayán

Gobernación del Cauca

Agradecimientos

Dr. José Luis Diago Franco

Rector

Dra. Cielo Pérez Solano

Vicerrectora Administrativa

Dr. Deibar René Hurtado Herrera

Vicerrector de Cultura y Bienestar

Índice

- 10 Proemio
- 14 Críticus/ Crítica**
- 15 Investigación-creación,
la heterogeneidad del conocimiento
Claudia Ruiz, Cesar Alfaro Mosquera
- 26 Síndrome de la USB
Memoria, política e ilustración
Julián Velásquez Osorio
- 43 Paidagôgeô/ Pedagogía**
- 44 Las prácticas pedagógicas enclave de
alteridad en la ejecución del clarinete
Un encuentro con el otro
Claudia Alejandra Bermúdez
- 56 El jazz como herramienta integradora en la
formación musical
Juan Felipe Morales Burbano
- 67 Evocatio para clarinete y guitarra:
mixtura de realidades sonoras pasadas y
composición algorítmica
Mauricio Arcos Rodríguez
- 93 Investigación artística en espacios de
educación superior
Rubén López Cano
- 104 Ethicus-politikē/ Ético-política**
- 105 Regímenes visuales del diseño capitalista
moderno y su impacto en los procesos
creativos en el Cauca
Andrea Melenje Argote
- 115 Diseño en el Cauca:
¿proceso creativo desde la alteridad?
Marisol Orozco-Álvarez
- 129 La casa y el andén
Espacios para nuevas ciudadanía
Ricardo Toledo Castellanos
- 151 Methodus / Método**
- 152 Definición de temas y problemas de
investigación en el Programa de Artes
plásticas de la Universidad del Cauca
Mg. Carlos Fernando Quintero Valencia

- 162 Situar la investigación-creación artística
Dra. Claudia A. Castelán García
- 178 Dificultades y resistencias en la investigación-creación: una propuesta de estructura y método
Elsa María Beltrán Luengas
- 190 Tramas gráficas
Daian Alexa Muñoz De la Hoz, Rafael Sarmiento
- 203 Mnemósine / Memoria**
- 204 Una línea de polvo trazada por el continente
Santiago Rueda
- 216 Educere / Guiar, dar la mano**
- 217 La interpretación musical y la investigación: su relación con la docencia de la música
Mg. Adriana Valera de la Providencia
- 228 “Onda asertiva” De la movilidad
Alexander Ordoñez Castillo, Mauricio Vega Zafrané
- 244 De las marimbas de chonta cromático-electroacústicas y otras perversiones
Héctor Tascón
- 254 La tonalidad expandida en la música popular colombiana
Juan José Palomino Velasco
- 264 Alianzas sónicas
Pensando desde las (etno)musicologías la investigación-creación
Paloma Palau Valderrama
- 275 Audiciones en público
Crescendo poco a poco, caer y levantarse a la luz del otro
Germán Antonio Tejeda Puentes

Proemio

Investigación y creación, ¿aires de época? Sin duda. Mas de lo que tratamos aquí no es de repetir la novedad, pues, a la manera de Peguy ¿cómo tener las manos limpias sin tener manos? El intento de este encuentro pasa por la crítica, por una concepción de la crítica alejada de la negación y de la negación de la negación, alejada del tercero excluido. Quisiéramos una crítica “a favor de”, a favor de la multiplicación de las subjetividades en las colectividades humanas, étnicas, de grupo, etc. Crítica en la que los flujos de creencias y de deseos hagan volver la primavera, eso que, al decir de Virgilio, “está en flor”.

No es particularmente raro, ni difícil, constatar que, evidentemente, desde los años 80 del siglo pasado se vienen expresando una multitud de pequeñas mutaciones sociales, éticas, etológicas, políticas, ecológicas, en suma, de la *téchne* tanto material como espiritual, que han modificado radicalmente la ecúmene acentuando su diferenciación con las tierras anecuménicas (selvas y desiertos, objetos entonces de apropiación). Sean, entonces, los devenires. La expresión subjetiva de lo humano ha adquirido nuevas tonalidades sonoras, visuales, motoras, de experimentación de lo temporal, etc., que reclaman y conjugan relaciones perceptivas igualmente nuevas, una nueva manera de sentir, de producir modos y formas de valorar. Hacemos máquina con nuevos dispositivos que alteran nuestra corporalidad, encastran los espacio-tiempos habituales imprimiéndoles velocidades de vértigo y creando dependencias transversales entre dominios heterogéneos. Colonizan u obstaculizan modos y formas de pensar éticamente, políticamente, científicamente, estéticamente, filosóficamente.

Las viejas dependencias culturales, ideológicas, teológicas, han sido violentamente barridas por una transversalización altamente sensible de las dependencias: un temblor afectivo, por ejemplo, el miedo, el terror

sucedáneo de la alta seguridad Norteamericana con el derribo de las torres en Nueva York, y que se extendió por toda la faz de la tierra, de la ecúmene, o el coronavirus, pone en tensión toda la cadena de producción semiótica de lo económico, lo político, lo artístico, etc.; un índice bursátil se calienta o se enfría al ritmo de las opiniones tanto locales como foráneas; del mismo modo una fluctuación en la bolsa desencadena pánico gubernamental, la forma subasta aniquila vastos campos de la expresividad estética. No hay, pues, instancia determinante o causalidad única, ni siquiera una dirección única en la relación causal, las cosas se ordenan o entran en caos constituyendo problematizaciones que hoy en día se expresan por lo menos en tres aspectos:

- La predominancia de la subjetividad que deviene cada vez en lo más objetivo.
- La producción masiva de subjetividades maquínicas.
- La tendencia a darle relevancia dominante a la etología y a la ecología en la subjetividad humana.

No es otro el sentido de las movilizaciones, que resuenan entre sí, de los trabajadores y los chalecos amarillos en Francia, las movilizaciones estudiantiles y populares en Chile y Colombia, los reclamos multitudinarios en Irak e Iran, etc., herederos de la caída del muro en Berlín.

Hay que señalar aquí el carácter catastrófico de la predominancia subjetiva y su objetivación en la situación chilena: un modelo neoliberal altamente exitoso, presionado por un persistente movimiento estudiantil que fisura la satisfecha chilenidad —que aparentemente ha “olvidado” o “superado”

el horror de la dictadura— produce tal tensión subjetiva que hace volar en pedazos el milagro neoliberal y desencadena el “baile de los que sobran” del que, eso esperamos, no termine por dejar de nuevo a los chilenos “pateando piedras”.

La mezcla de lo arcaico, que conserva buena parte de su valor: de lo arcaico que adquiere nuevas funciones y se potencia con nuevas estrategias, y de lo moderno tecnológico, comportan los componentes de significación con sus segmentos duros de religiosidad, familiarismo, modelos de formación; sus segmentos flexibles de mass-mediatización, promoción de la producción de imágenes, etc.; sus segmentos o líneas moleculares a-significantes, de producción maquínica informacional. Urdimbre de la que estamos hechos y que alcanza los múltiples niveles de expresión de la experiencia existencial humana: el sueño, la vigilia, los afectos, la creación, la percepción, en suma, nuestras creencias y deseos, tanto como hace coexistir la sucesión de nuestras edades: somos contemporáneos de lo que acabamos de dejar de ser, contemporáneos de nuestra niñez, de nuestra juventud, tanto individual como colectiva. Esos territorios existenciales son el objeto de estas propuestas que reflexionan sobre el sentido teórico y práctico de la investigación-creación.

El conjunto de las intervenciones que recogemos en esta compilación giran, pues, en torno a la exploración de estos territorios y de los modos de poblarlos y existir en ellos. Entendiendo que nada presupone al territorio que lo distingue de las maneras de poblarlo y de la expresión existencial que lo implica. Hemos ordenado los textos asignándoles un *tópos* según el carácter especulativo de cada texto, pretendiendo que, de manera más o menos espontánea, encuentren su lugar en esta pequeña máquina que intenta convertirse en pieza para una pedagogía de lo que podemos entender, en el sur de América, por investigación y por creación.

Interrumpimos aquí este proemio para cederle el paso al lector, invitándolo para que se aventure a sumergirse en la singularidad de cada una de las intervenciones; singularidades todas portadoras de la suficiente potencia enunciativa como para provocar nuevas pequeñas fisuras, mutaciones moleculares en el pensamiento y la acción en función de la *educere*, del “darle la mano” al alumno, al que crece, alimentándolo, nutriéndolo.

Criticus/ Crítica

Investigación-creación, la heterogeneidad del conocimiento

Claudia Ruiz, Cesar Alfaro Mosquera¹

Necesitamos la promesa de la investigación para ser investigadores. Necesitamos, en consecuencia, al síntoma, al problema, para ser lo que queremos ser: investigadores. Pues no es sino cuando estamos frente a una investigación que somos investigadores. Enunciamos el problema de investigación como un problema del mundo real que nos llama, que nos necesita, cuando somos nosotros quienes en realidad lo necesitamos.

Alejandro Haber, Al otro lado del vestigio.

Me sobra trabajo. Hago retratos para gente que se estima lo suficiente para encargarnos y colgarlos en vestíbulos, despachos, salas de estar o salas de consejo. Garantizo la duración, no garantizo el arte, ni me pedirían que lo hiciera aunque pudiese darles esta garantía. Un parecido mejorado es lo que desean, y como en eso podemos coincidir, no hay decepción para nadie. Pero esto que hago no es pintura.

José Saramago, Manual de pintura y caligrafía

Introducción

Este texto deriva de una apuesta por pensar, a manera de diálogo, qué es aquello que llamamos muchas veces, ya de manera naturalizada, investigación-creación en las artes. Pretendemos aportar a las reflexiones que se puedan suscitar en esta segunda versión del Seminario de Arte y Alteridad. Hace un año, en este mismo encuentro, como consecuencia de las preguntas que surgieron alrededor de estudiar la 'alteridad' en las artes, evidenciamos la imperiosa necesidad de establecer un espacio de confluencia para dar el debate sobre este tema.

¹ Miembros del Grupo de Investigación Artes 2000, Semillero de investigación-creación Horizonte Blanco.

Podríamos decir que comparada con otras facultades de arte en el país, como las pertenecientes a la Universidad Nacional, la Universidad de Antioquia, la Universidad de los Andes o la Universidad Javeriana, en nuestra Facultad el giro hacia la investigación fue relativamente tardío. No obstante, consideramos que el cuestionamiento de nuestras prácticas con relación a la investigación es tan actual y necesaria como en cualquier institución universitaria del país y constituye, sin duda, un insumo para pensar el conjunto de la educación artística desde la singularidad de lo local, con todo lo que ello implica en la apuesta por una concepción crítica del conocimiento.

Proponer una reflexión desde nuestro contexto comprende, más que la intención de formular un marco teórico, un intento por rastrear relaciones de las cuales emerge el mundo de las imágenes, entendiendo que las producciones estéticas no necesariamente responden a una búsqueda de la verdad o de la representación.

En este texto, inicialmente hacemos una aproximación crítica a los conceptos 'conocimiento' e 'investigación', para después plantear una observación desde la relación entre antropología y arte sobre nuestra manera de relacionarnos con la llamada investigación-creación. Esperamos que sirva como una herramienta de análisis para la construcción de imágenes en el campo universitario actual.

¿El arte como productor de conocimiento?

Registremos algo evidente: los artistas somos personas dedicadas a conocer, pensar y descubrir el mundo haciendo imágenes y a través de ellas, a construir 'perceptos', no 'conceptos'. Al respecto dice Deleuze:

Los conceptos son la verdadera invención de la filosofía, y luego están los que podríamos denominar perceptos: los perceptos son del dominio del arte. ¿Qué son los perceptos? Creo que un artista es alguien que crea perceptos. Entonces, ¿por qué emplear una palabra rara, 'percepto' en lugar de percepción? Precisamente porque los perceptos no son percepciones. Diría: ¿qué quiere un hombre de letras, un escritor, un novelista? Yo creo que quiere llegar a construir conjuntos de percepciones, de sensaciones que sobreviven a aquellos que las experimentan. Y eso es un percepto. Un percepto es un conjunto de percepciones y de sensaciones que sobrevive a aquél que las experimenta (Deleuze 2006:82).

Los artistas inventamos perceptos, constructos de sensaciones que permanecen en el tiempo; no se deben confundir con las percepciones porque estas son cambiantes y relativas a las variaciones de los sujetos. Los artistas también inventamos o creamos afectos duraderos en el tiempo, que no se pueden confundir con los sentimientos que de igual modo varían en los sujetos y en el tiempo. Vemos cómo los sentimientos y las percepciones se constituyen en la materia prima o las materias sensibles a partir de las cuales el artista elabora las imágenes como un bloque de sensaciones. Entre la percepción y el percepto, así como entre el sentimiento y el afecto hay un límite que es el cuerpo transformándose en relación con una materia sensible, bien sea sonora, visual, audiovisual, dramática, poética, literaria, etc. Esto quiere decir que el arte implica al sujeto que trabaja sobre los límites de sus sentimientos y sus percepciones para inventar o crear una imagen.

De otro lado, y de una naturaleza diferente, está la invención o la creación de funciones y prospectos. La naturaleza de estas creaciones es la lógica, bien sea física, matemática, química, biológica, etc. El científico trabaja sobre los límites del comportamiento de la materia, de las formas de vida y los diversos fenómenos tangibles y verificables. Del trabajo sobre esos límites extrae funciones relativas a sus materias de estudio y prospectos relativos a los enunciados de verdad o axiomas de lo que es verificable, que es diferente a los juicios.

Finalmente, también de una naturaleza diferente, está la creación de conceptos, que son diferentes de las opiniones y las ideas generales y abstractas. La naturaleza de estas invenciones o creaciones es el pensamiento o la razón, que se abisma en el límite extremo del saber y la ignorancia. Los tres tipos de producción: arte, ciencia y filosofía son de naturaleza diferente y por lo tanto irreductibles entre sí.

Las tres formas de conocimiento habitan actualmente en la institución universitaria, siendo paradójicamente el arte la más reciente, no más de setenta años como mucho, frente a una tradición de aproximadamente mil años de las otras dos. Y decimos paradójicamente porque el arte rupestre data de cuarenta mil años atrás. Esto nos lleva a afirmar que el arte no necesita a la universidad, nunca la ha necesitado y es la universidad la que necesita del arte. La institución universitaria opera como una máquina de captura del conocimiento incluso si no sabe muy bien cuál es la naturaleza de ese conocimiento, y lo que cae bajo su égida corre el riesgo de someterse a la violencia epistémica del método científico. La singularidad del conocimiento referido al arte, según Deleuze, no tiene que ver con la experimentación científica que convoca el mínimo de incer-

tidumbre para configurar una función, un conocimiento lógico que conjura al máximo la incertidumbre, y tampoco tiene que ver con el trabajo racional del pensamiento que elabora conceptos, los dos aspectos tradicionales del ejercicio académico universitario: un conocimiento mayor en virtud de la evidencia que confiere el método científico, axiomática absoluta de todo conocimiento legítimo, y un conocimiento menor, incómodo, más afecto a la incertidumbre y ciertamente dado a la especulación, a la duda y cifrado en el ejercicio crítico de la razón. Por el contrario, el arte, en su deriva intuitiva que excede la razón, no sólo convoca la incertidumbre sino que se consagra a ella.

La heterogeneidad de los conocimientos que habitan actualmente la universidad conviene analizarla no en sus relaciones de poder que, por lo demás, están claramente establecidas y jerarquizadas, sino en sus condiciones y posibilidades de agenciamiento. Al respecto, un punto que todas estas producciones tienen en común es la creatividad o la inventiva. Si el arte hace su arribo tardío a la institucionalidad milenaria del saber occidental es porque, aún en las condiciones inferiores de cosa rara, juega un papel irreductible en el conjunto *universal* del conocimiento. Sin entrar en el debate de la unidad o la pluralidad del conocimiento, diremos que la diferencia que marca el arte en este conjunto no solo es la de ir más allá de la razón sino, sustancialmente, la de revelar una imagen sin la cual el mundo y la vida son insostenibles. Es decir, revela lo irracional a la razón en un encantamiento indescifrable y fascinante que permite vivir y obliga a pensar, poblando a los sentidos de sensaciones y a la vida de sentido.

Investigación-creación

Lo que me interesa son las relaciones entre las artes, la ciencia y la filosofía. No hay privilegio alguno de una de estas disciplinas sobre otra de ellas. Todas son creadoras. El auténtico objeto de la ciencia es crear funciones, el verdadero objeto del arte crear agregados sensibles y el objeto de la filosofía es crear conceptos [...] La filosofía, el arte y la ciencia mantienen relaciones de mutua resonancia, relaciones de intercambio, pero por razones intrínsecas en cada caso. Unos repercuten en otros en función de su evolución propia. En este sentido, hay que considerar el arte, la ciencia y la filosofía como líneas melódicas ajenas unas a otras, pero que no dejan de interferirse [...] Es preciso comprender que las interferencias de estas líneas no derivan de una vigilancia o de una reflexión mutua. Una disciplina que tuviese por misión seguir un determinado movimiento creativo procedente del exterior estaría abandonando, al hacerlo, toda actitud creativa.

Gilles Deleuze, *Conversaciones* González, F. (2008).

Educación y alteridad: una postura para un nuevo metarrelato. *Revista Educación en Valores*. Universidad de Carabobo, Vol. 2(Nº 10), 65-73

Podríamos decir que una definición naturalizada de la investigación se enuncia como: “un proceso sistemático de resolución de interrogantes y búsqueda de conocimiento que tiene unas reglas propias, es decir, un método” (Navarro *et al.* 2017:15), todo esto en virtud de la búsqueda de la verdad como enuncia Descartes. La investigación científica es la encargada de producir conocimiento científico que se caracteriza por ser ordenado, metódico, racional y sistemático, esto quiere decir que sigue un método es-

pecífico. También podríamos decir que la “investigación es un proceso sistemático y organizado que tiene por objeto fundamental la búsqueda de conocimientos válidos y confiables sobre hechos y fenómenos del hombre y del universo” (Garcés 2000:19).

Al ingresar a la universidad, las artes se ven confrontadas por los procesos académicos, y en este ‘campo’ ha surgido lo que llamamos la investigación-creación, que se define como: “Uno de los procesos de generación de nuevo conocimiento, posible de ejecutar en el entorno investigativo de las disciplinas creativas, que se enmarca en el sistema político, económico y social de la investigación actual en la academia” (Ballesteros y Beltrán 2018: 20).

Al conformarse las artes como disciplinas académicas, se ven obligadas a producir nuevo conocimiento. Encontramos contradictorio que se asuma una noción hegemónica de conocimiento que busca la verdad, es medible, innovador, inédito y original. Para las artes, sin embargo, la búsqueda de la verdad generalmente no es un aspecto relevante en su proceso; menos aún, busca separar el objeto de investigación del sujeto investigador, ni es necesario que sea medible u original. Pensaríamos que, en ciertos procesos, es necesario sustentarse en el método, pero en otros no, debido a que muchas veces los detonantes y texturas sensibles con las que se trabajan son parte de nosotros mismos, de nuestra historia, de nuestros cuerpos y territorios. La materia sensible es escurridiza al método y el deseo se escapa a la objetivación.

Nos preguntamos pues, por la urgencia en la que nos vemos inmersos los artistas de ajustar nuestros procesos a los estándares de medición y, por ende, a métodos cercanos a las ciencias. Nos hemos visto envueltos en una lucha

que pareciera perdida, en la cual nuestro objetivo es legitimar al arte como productor de conocimiento investigativo para tener un lugar en la mesa universitaria. Lucha que ha tenido la necesidad de conformar grupos integrados por artistas de todo el país, para hacer una especie de súplica a los entes de regulación del conocimiento con el propósito de incluir nuestra producción en los mecanismos de medición y validación. En el año 2013 los profesores Javier Gil y Víctor Laignelet presentaron en asocio con la Secretaría Distrital de Cultura un documento llamado “El arte como productor de conocimiento”, que busca ampliar el debate de la producción de conocimiento para, en últimas, explicar a Colciencias que las artes no se pueden evaluar y medir con los estándares científicos, argumentando que la ‘razón’ solo es un modo de conocer. Esto, sin decir que hay una oposición entre los métodos científicos y el arte, sino que cada vez más nos encontramos con procesos, en el ámbito académico, que son heterogéneos y se nutren de diversas formas de entender y hacer el mundo; son mucho menos rígidos de lo que las dicotomías modernas nos plantean: conocimiento/saber, arte/ciencia, pensar/hacer, etc. En otras palabras, la investigación actual está colmada de interferencias.

Gracias a estos debates propuestos desde distintas universidades e instituciones artísticas, Colciencias en el año 2017 incluyó en la medición de productos de nuevo conocimiento: ‘Obras de arte, arquitectura y diseño’. Y esto, aunque, por supuesto, no es la solución del problema, abre la puerta para una indagación más profunda, que nos interpela como artistas, docentes, investigadores y académicos. Estemos de acuerdo o no con los procesos de legitimación

del conocimiento, al ser parte de la comunidad académica no podemos obviar los parámetros que nos rigen.

Aquí, debemos aclarar que de dichas mediciones, evaluaciones y reconocimientos dependen muchas cosas, entre estas los procesos de acreditación de los programas de estudio que, aunque no son obligatorios son necesarios para la permanencia de las artes en el ámbito universitario. Un segundo aspecto, no menos desdeñable, es el económico: financiación para los programas, proyectos, eventos, publicaciones, movilidad, honorarios de docentes, etc. Y esta faceta es clave, ya que la rentabilidad económica fue decisiva para la inclusión de las artes en los sistemas de medición del conocimiento. La economía creativa o naranja, con 4,3 billones de dólares, se “constituye como la cuarta economía del mundo (20 % más que la economía de Alemania o dos y media veces el gasto militar mundial)” (Colciencias 2018:163). Este fenómeno, de poco interés para los artistas, es materia de estudio, ya que con estos supuestos se está reorientando la educación artística, dirigida hoy en el ámbito investigativo a implementar, fomentar y divulgar productos medibles, cuantificables a través de industrias creativas. No en favor de un conocimiento que pueda impactar y transformar el mundo, sino en favor de la economía del espectáculo, incrementando y diversificando el consumo, haciéndolo más eficiente, rentable y refinado. Los productos artísticos en las evaluaciones se valoran por “ser eslabones fundamentales en el sistema productivo y de desarrollo integral del país” (Colciencias 2018:165).

A nuestro modo de ver, la investigación, envuelta en la tradición del método y la certidumbre de su objeto de estudio, por mucho que haya sido llevada al límite de lo subjetivo y haya sido humanizada por la antropología,

la sociología, la psicología o la semiótica, constituye un afuera del arte. Pero precisamente por eso, en virtud de esa diferencia, es que es posible establecer la relación del agenciamiento de la heterogeneidad deseante del conocimiento.

El revés de la investigación

En aras de un acercamiento crítico a la investigación, que permita pensarnos una relación distinta con la investigación-creación, sin negar a la investigación como una manera entre otras de producir conocimiento, podríamos revisar lo que Alejandro Haber en su libro, *Al otro lado del vestigio* plantea desde una perspectiva antropológica, si se quiere, otra noción de la investigación:

El vocablo “investigación” proviene de la voz latina *investigatio*, que se entiende como la acción y efecto de investigar. [...] Investigar es seguir las huellas, lo que viene a ser lo mismo que seguir la pisada que las deja, los pies y el cuerpo del que hacen parte, seguir a aquél que no está aquí, en el mismo espacio-tiempo, y que nos agencia en su *no-estar-aquí*. La investigación no es tan solo conocer el mundo, sino ser agenciado por este, por la inmediatez de las cosas que están aquí y las que *no-están*, los positivos y los negativos, las presencias y las ausencias. Investigación parece decirnos que conocer es algo que nos acontece en el cuerpo cuando nos relacionamos con las cosas y con su espectro (Haber 2019: 214).

En este sentido, podríamos pensar la investigación en dos aspectos, el primero, nos permite alejarnos de las dicotomías metodológicas entre las ciencias y el arte, si intentamos ver cuáles son las huellas que seguimos los artistas, las cosas que vemos y las que no: intentar ver las ausencias. Acoger las ausencias también implica cuestionar nuestras formas de conocer, ¿por qué vemos o nos interesa esto o aquello? Los artistas somos atravesados de maneras sensibles por emociones, recuerdos, olores o sensaciones. Seguimos muchas veces un lejano sonido que ya no está, con la ilusión de hacer una imagen del mundo que supla nuestra necesidad vital de crear, nos movilizamos a ciegas motivados por cosas que generalmente no son inteligibles para la razón.

Segundo, si asumimos que investigar no es solo conocer el mundo, entonces debemos repensar nuestra concepción del conocimiento, tal vez, como una no-separación de nosotros y del mundo que queremos conocer, es decir, dejar que el mundo nos agencie, abandonando las certezas que ya hemos construido por lo que creemos afuera de nosotros, deshaciendo nuestra expectativa de seguridad como lo enuncia Law:

La expectativa de que, en general, podemos llegar a conclusiones más o menos estables sobre cómo son las cosas realmente; la creencia de que como científicos sociales tenemos percepciones especiales que nos permiten ver, más allá que otros, ciertas partes de la realidad social; y las expectativas de generalidad que están envueltas en lo que a menudo se llama “universalismo”. Primero que nada necesitamos deshacer nuestro deseo y expectativa de seguridad. (Law s.f.)

De igual manera será necesario preguntarnos ¿para qué necesitamos la investigación? Haber nos dice:

Necesitamos la promesa de la investigación para ser investigadores. Necesitamos, en consecuencia, al síntoma, al problema, para ser lo que queremos ser: investigadores. Pues no es sino cuando estamos frente a una investigación que somos investigadores. Enunciamos el problema de investigación como un problema del mundo real que nos llama, que nos necesita, cuando somos nosotros quienes en realidad lo necesitamos (Haber 2016: 216).

Con esto no queremos decir que debemos desechar hacer investigación en nuestro campo, sino más bien queremos problematizar nuestra relación con eso que hacemos y desde dónde lo hacemos, problematizar nuestro lugar privilegiado de la 'investigación-creación', preguntarnos por es el sentido último de la investigación-creación. Haber nos advierte que:

Si no problematizamos nuestra relación con el problema, si simplemente omitimos pensarnos en relación con el problema y develar la invitación que nos ofrece a constituirse en nuestra coartada, habremos concedido dejarnos llevar por el lugar que nos tiene reservado la institucionalidad de la ciencia, los roles, objetivos, misiones y lenguajes; habremos renunciado a hacer otra cosa que reproducir esa institucionalidad, es decir, gozar de nuestro lugar en ella. (Haber 2016:217).

Es así como no podemos dar por sentado que la investigación es algo concreto y fijo lleno de buenas intenciones, debemos realizar análisis y genealogías que nos permitan establecer objetivos que vayan más allá de la adaptabilidad de nuestros programas a los sistemas de medición para asegurar recursos y nuestro lugar en la universidad. Debemos preguntarnos el porqué de la investigación y, como lo ha planteado Mignolo, cuestionar varios aspectos que se hacen necesarios para reorientar la enseñanza y la investigación:

- (a) ¿Qué tipo de conocimiento/compreñión (epistemología y hermenéutica) queremos/ necesitamos producir y transmitir? ¿A quiénes y para qué?
- (b) ¿Qué métodos/teorías son relevantes para el conocimiento/compreñión que queremos / necesitamos producir y transmitir?
- (c) ¿Con qué fines queremos/necesitamos producir y transmitir tal tipo de conocimiento/compreñión? (Walsh 2003:16)

Preguntarnos ¿para quienes y para qué hacemos arte en una universidad pública del suroccidente colombiano?, pareciera que en principio no tendría que ver mucho con nuestros intereses de orden artístico; sin embargo, consideramos que estas preguntas son necesarias si queremos plantear una educación artística que no sea simplemente una adaptación a nuevas demandas institucionales, que nos condenen a realizar retratos por encargo y “jugar seguro, con dinero a la vista” como el pintor de Saramago.

El artista como brujo

En un texto violentamente poético, Lawrence describe lo que hace la poesía: los hombres incesantemente se fabrican un paraguas que los resguarda, en cuya parte inferior trazan un firmamento y escriben sus convenciones, sus opiniones, pero el poeta, el artista, practica un corte en el paraguas, rasga el propio firmamento, para dar entrada a un poco de caos libre y ventoso y para enmarcar en una luz repentina una visión que surge a través de la rasgadura, primavera de Wordsworth o manzana de Cézanne, silueta de Macbeth o de Acab. Entonces aparece la multitud de imitadores que restaura el paraguas con un paño que vagamente se parece a la visión, y la multitud de glosadores que remiendan la hendidura con opiniones: comunicación. Siempre harán falta otros artistas para hacer otras rasgadas, llevar a cabo las destrucciones necesarias, quizás cada vez mayores, y volver a dar así a sus antecesores la incomunicable novedad que ya no se sabía (Deleuze y Guattari 1997: 204).

Plantaremos el enfoque antropológico con relación al arte, con una metáfora extraída de *El conocimiento silencioso*, de Carlos Castaneda (2009): las categorías de 'tonal' y 'nagual'. La relación entre estas dos categorías se encuentra inmersa en el conjunto de preceptos místicos sobre los relatos de poder de los brujos del antiguo México, que componen la obra de Castaneda. Creemos que esta metáfora nos introduce de plano en el problema del conocimiento y

nos permite elaborar un esquema de las categorías enunciadas a lo largo de este texto.

Don Juan le dice a Castaneda que la manera como el brujo introduce a su aprendiz en el conocimiento es haciéndole consciente de la existencia del *tonal* y el *nagual*, opuestos pero no como las dos caras de una misma moneda, porque el tonal y el nagual no son equivalentes, así como para Paul Klee (2008) el orden y el caos no son equivalentes. Para Castaneda:

El tonal es todo eso para lo cual tenemos palabras [...] es todo cuanto conocemos [...] Y eso no solo nos incluye a nosotros, como personas, sino todo lo que hay en nuestro mundo [...] puede decirse que el tonal es todo cuanto salta a la vista [...] El nagual es la parte de nosotros para la cual no hay descripción: ni palabras ni nombres ni sensaciones ni conocimiento (Castaneda 2009: 206-207).

En nuestro esquema, en el tonal están la ciencia, el arte, la filosofía, todo lo ordenado en la vida y conocido en el mundo, mientras el nagual es lo abstracto, el caos, lo inefable; entre ellos hay un límite, una membrana o una frontera sobre la que se teje el conocimiento. Límite ontológico en el que se abisma la certidumbre de la razón y lo conocido se espanta ante el abrumador afuera. Para don Juan es la frontera donde los brujos se debaten y forjan su conocimiento; para nosotros el plano que el artista horada, el firmamento ontológico que rasga para hacer la imagen.

El artista al igual que el brujo, establece su relación vital con el mundo irracional de lo abstracto o del espíritu, de ahí su fuerza creadora; es un agenciamiento directo con el

caos donde no hay lugar para el pensamiento cartesiano, metódico y racional de la investigación. Antes que un investigador el artista es un buceador, un hurgador intuitivo de lo desconocido, y la naturaleza epistemológica de ese conocimiento no es otra cosa que la sensación. Deleuze (1998) elabora precisamente una “Lógica de la sensación” a partir del estudio de la obra de Francis Bacon; se trata de un estudio eminentemente filosófico, metódico y apasionado que da cuenta de la relación que el pintor establece con su obra, una suerte de forcejeo o combate a la manera de la lucha libre en la que el pintor se entrelaza en una contienda con el caos. El estudio es orientado por las obras abordadas en secuencia cronológica para dejar ver los periodos diagramáticos en las diferentes épocas de la pintura baconiana, y por la serie de tres entrevistas que David Sylvester le hace al pintor en su estudio en Londres.

Todo esfuerzo de composición de la imagen artística enfrenta el límite caótico sin importar de qué tipo de expresión se trate, y lo resuelve con la fuerza de los afectos y perceptos que le son propios y de los que es capaz para hacer visible lo invisible, audible lo inaudible. El pensamiento, como ya lo hemos dicho, también se aboca a esa frontera abrumadora, y Deleuze, en uno de los tantos límites a los que se ve arrojado por la pintura de Bacon, no duda en afirmar que:

De todas las artes, la pintura es, sin duda, la única que integra necesariamente, ‘históricamente’, su propia catástrofe, y se constituye desde entonces como una fuga anticipada. En las otras artes la catástrofe no está más que asociada. Pero el pintor, él, pasa por la catástrofe, abraza el caos e intenta salir (Deleuze 1998:61).

La creatividad, la producción de nuevo conocimiento—para ponerlo en términos de la investigación científica—, está en enfrentar ese límite donde la materia agencia nuevas combinaciones, el pensamiento nuevas conexiones y el cuerpo nuevas transformaciones. El trabajo en ese borde es una actividad en la que solo se puede devenir extraño, como diría Ernesto Hernández B.: descender a los infiernos y regresar con los ojos rojos. Es en ese sentido que decimos que la alteridad es el límite que no se puede reducir a “ponerse los en los zapatos del otro”, como si se tratara de un piadoso desplazamiento moral, sencillamente porque en ese límite devenimos otro. En otras palabras, la alteridad es el acontecimiento del límite ontológico que se produce cuando franqueamos la frontera entre lo racional y lo irracional, el orden y el caos, el tonal y el nagual o cuando bajamos al infierno. “Yo es otro”, dijo Rimbaud. Todo lo demás, incluso y principalmente bajo la convicción de la buena voluntad y la buena fe, son prácticas reduccionistas de alterización de lo otro.

Es preciso enfatizar que no se trata de negar y rechazar de plano la investigación por ser extraña a la naturaleza del arte. Si, por un lado, impera la obligación de sacudirse la violencia epistemológica que neutraliza el arte en el contexto universitario y mantiene firme la muralla que separa el lado seguro de nuestra ontología moderna frente a lo desconocido, al abismo; por otro lado, pensamos que la investigación ofrece aristas y vértices que posibilitan nuevas conexiones, maneras distintas y productivas de relacionamiento.

Nuestra perspectiva respecto de la investigación privilegia los agenciamientos conceptuales y funcionales, que interceptan desde el arte las otras formas de conocimiento.

No solo es posible, sino incluso, urgente conectar los procesos de formación, producción y circulación artística con actividades del pensamiento capaces de enunciar postulados teóricos sobre la emergencia de nuevas imágenes, la concepción de nuevos marcos teóricos para pensar la actualidad y los relacionamientos del arte, y el ejercicio de una crítica del arte en términos de las condiciones en las que se produce, es decir una crítica de las tecnologías dominantes en educación, divulgación y mercado del arte.

El agenciamiento funcional lo percibimos ligado a la organización de las luchas políticas y sociales, un terreno supremamente productivo y fecundo en el que la realización de la imagen convoca el trabajo colectivo en diversos sentidos y propósitos. El agenciamiento del arte y la antropología permite activar procesos de memoria colectiva, memoria histórica y producciones locales de expresión estética que contribuyen a reparar el tejido social en contextos de conflicto y violencia como el nuestro.

Referencias

Ballesteros Mejia, Melissa y Elsa Maria Beltran Luengas

2018 *¿Investigar creando? Una guía para la investigación-creación en la academia*. Bogotá: Universidad del Bosque, Facultad de Creación y comunicación.

Castaneda, Carlos

2009 *Relatos de poder*. México: Fondo de Cultura Económica.

Colciencias –Departamento administrativo de ciencia, Tecnología e Innovación–

2018 'Modelo de medición de grupos de investigación, desarrollo tecnológico o de innovación de reconocimiento de investigadores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación'. Recuperado de: https://www.colciencias.gov.co/sites/default/files/4_anexo_1_documento_conceptual_del_modelo_de_reconocimiento_y_medicion_de_grupos_de_investigacion_2018.pdf

Deleuze, Gilles

2006 *Conversaciones*. Barcelona: Pre-Textos.

1998 "Lógica de la sensación. La obra de Francis Bacon". Traducción inédita de Ernesto Hernández B.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari

1997 *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.

Garcés, Hugo

2000 *Investigación científica*. Quito: Abya-Yala.

Gil, Javier y Víctor Laignelet

2013 'El arte como productor de conocimiento'. Documento presentado ante la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. Bogotá, 6 de diciembre de 2013.

Haber, Alejandro

2016 *Al otro lado del vestigio*. Políticas del conocimiento y arqueología indisciplinada. Popayán: Universidad del Cauca.

Klee, Paul

2008 *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus.

Law, John

s.f. [2004] *Después del método: desorden en la investigación de las ciencias sociales*. [Traducción en prensa de Cristóbal Gnecco].

Navarro, Enrique et al.

2017 *Fundamentos de la investigación y la innovación educativa*. Madrid: Universidad Internacional de La Rioja, S. A. Unir editorial.

Saramago, José

2019 *Manual de pintura y caligrafía*. Bogotá: Penguin Random House.

Walsh, Catherine

2003 *Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder*. Entrevista a Walter Dignolo. Polis. 4. Recuperado de: journals.openedition.org/polis/7138.

Síndrome de la USB

Memoria, política e ilustración¹

Julián Velásquez Osorio²

*La expansión de los Estados europeos en el siglo **XVI** incluyó a los mejores dibujantes para documentar los mundos desconocidos en la imaginación europea. Las expediciones organizadas por las academias reales y las científicas del siglo **XVIII**, contaron con expedicionarios dibujantes e ilustradores entre sus viajeros.*

*En el mismo siglo la producción de material didáctico usó ilustradores para convertir a la imagen en la puerta de entrada al texto. La organización internacional de las policías estatales, del siglo **XIX**, implicó crear a los departamentos de dibujo y documentación visual.*

*A comienzo del siglo **XIX**, los ilustradores se contrataron para ser los oradores de la retórica publicitaria impresa y dibujada que ofreció mercancía e instrucciones visuales.*

Zenaida Osorio

La memoria deviene en relato de sujeción. Una consecuencia que acumulamos inevitablemente en cierto tipo de carne viva. Esto es, lo humano, lo habitante, lo ciudadano. De allí, a los espacios, a los territorios y a los objetos. Críticamente, constituye un señalamiento a los límites de la individualidad como logro de la modernidad: el individuo como cárcel de su propia definición. Románticamente, quizá sea una estrategia del apego a no perder la cordura.

En los gabinetes de la memoria, la vida se traba como deseo, narrándose feliz, miserable o irreconciliable entre lo cotidiano, la posibilidad, el recuerdo, la identidad, la transgresión. Ante los supuestos que constituyen la memoria como categoría de la historia, asistimos a un escenario de territorilización y tensión entre lo impuesto y lo auto impuesto, lo público, lo privado y todas las zonas grises de las que podemos dar cuenta. Estas

¹ Apuntes ampliados sobre el texto: Ven lo que digo, 2016.

² Ilustrador. Docente. Diseñador gráfico Especialista / Magíster en Estudios Culturales. Director Línea Imagen, Escuela de Diseño, Fotografía y Realización Audiovisual, UTAD-DEO. Bogotá.

últimas develan el habitual uso de categorías opuestas: el 'control'/'autocontrol' por ejemplo, como estrategias recurrentes en la pugna por la transgresión: un reparto de tecnologías de individualización, donde

no se trata ya de someter el cuerpo a determinados hábitos inducidos por la racionalidad de instituciones como la fábrica, el hospital, el cuartel [...] sino como la inscripción del cuerpo en un "mundo", vale la pena decir, un sistema estético de representaciones [...] una tecnología de gobierno cuyo objetivo es movilizar afectos, sentimientos, atención, deseos y memoria. (Castro-Gómez 2009: 197).

Podemos rastrear este síntoma en enunciados provenientes de sectores del diseño, las artes académicas, la crítica literaria, que señalan a las prácticas gráficas ilustradas, sus circuitos y sistemas de representación como parte constitutiva de complejos escenarios simbólicos donde el disfraz de lo subjetivo, decae en afiliación identitaria. Asisten acá: el estereotipo, la repetición, el racismo y la alineación corrosiva que sesga la mirada y las formas de ser.

La subjetividad, entonces, deviene en deseo, en suscripciones posibles pero limitadas, en productos recortables: "Tanto la explotación como la acumulación del capital son simplemente imposibles sin la transformación de la multiplicidad lingüística en modelo mayoritario (*monolingüismo*), sin la imposición de un régimen de expresión monolingüe, sin la constitución de un poder semiótico del capital" (Lazzarato 2006: 89, énfasis mío). Lo emblemático que describe a la identidad resulta a la vez diferencial y a la vez integrador. La pugna no es por disciplinar el cuerpo, sino por habitar la memoria, ser parte de la historia, incrustarse en la co-

tidianidad: "La memoria, la atención y las relaciones por las cuales se actualizan se convierten en fuerzas sociales y económicas que hace falta capturar para controlar y explotar el agenciamiento de la diferencia y de la repetición" (Lazzarato 2006: 92).

El síndrome de la USB

¿Cómo se articula entonces la ilustración al escenario de la interpretación de la memoria? ¿Cómo vincula su carácter de respaldo en rastreos documentales mientras representa objetos, sistemas, territorios, personas y prácticas?

Un conjunto de metáforas permitiría cartografiar su forma de contenedor ambiguo pero historiable: su hospitalidad con las palabras, su determinante conectividad y su potencial de síndrome.

Síndrome hace referencia a un cuadro detectable y variable de características que pueden devenir o no en enfermedad. Es una posibilidad diagnosticada, que no define algo determinante. Es también un conjunto de fenómenos que concurren unos con otros y que caracterizan una situación.

Por su parte USB es la sigla para *Universal Serial Bus*. Un reconocido dispositivo de almacenamiento, tránsito de datos y memoria: versátil, requerido, de tecnología recurrente y económica. Visto así, el 'síndrome de la USB', resultaría un diagnóstico/herramienta para conectar y/o describir cierta manera de pugnar, transitar, almacenar, acumular y destacar información, referencias, datos y relatos de forma más o menos clasificable. También, una estructura de ordenamiento simultánea y en apariencia confusa, donde la yuxtaposición es el síntoma predominante. Este síndrome

propio y rastreable en las imágenes ilustradas, resulta un cuadro de tres manifestaciones:

- El furor por el archivo: definición tomada de los trabajos de Suely Rolnik³, sobre las prácticas que tejen la acumulación de rastros e información.
- Injerencia de la visualidad: estudios sobre la construcción de la mirada Occidental.
- Novedad, realismo especulativo y agenciamiento de las cosas: los agentes humanos y no humanos, actantes, referencia y diálogos con Bruno Latour y Walter Benjamín.

El furor por el archivo

El furor por el archivo se convierte en

una verdadera compulsión por archivar [...] que se extiende desde las investigaciones académicas hasta las exposiciones basadas parcial o íntegramente en archivos, pasando por frenéticas disputas entre coleccionadores privados y museos por la adquisición de los mismos. Sin lugar a dudas, esto no es pura casualidad (Rolnik 2009: 116-117).

³ Suely Rolnik, nacida el 16 de junio de 1948 en Brasil, es psicoterapeuta y crítica del arte brasileño. Su investigación se centra en la política de la subjetivación, a partir de una perspectiva transdisciplinaria, privilegiando desde la década de 1990 el arte contemporáneo en su interfaz con la política y la clínica.

Esta idea del almacenamiento de datos no es solo institucional. El abarcamiento y acumulación de información y su uso a plazos para documentar el gusto y rastrear o admitir referencias es también un rasgo cotidiano de personas particulares e ilustradores contemporáneos. La desmaterialización del archivo hace que podamos contener Babel en menos de cinco gigas de memoria USB. Estos efectos resultan evidenciables en cualquier ilustración: su manifestación gráfica hace puente entre datos transversales que asisten a su materialización. Cargas historiables en representación e idearios de cuerpo, de naturaleza, de poder.⁴

Rolnik se pregunta:

¿Qué provoca el surgimiento del furor de archivo en el contexto actual? ¿Qué políticas de deseo impulsan las diferentes iniciativas de inventario y sus modos de presentación? Urge preguntarse acerca de las políticas de inventario, ya que son muchos los modos de abordar las prácticas artísticas que se pretende inventariar, no sólo desde el punto de vista técnico, sino también y fundamentalmente desde el punto de vista de su propia carga poética. [...] la capacidad del dispositivo propuesto de crear las condiciones para que tales prácticas puedan activar experiencias sensibles en el presente, necesariamente distintas de las que se vivieron originariamente, pero con el mismo tenor de densidad crítica (Rolnik 2009: 116-117).

⁴ Se recomienda rastrear el "Kaishi Hen", Kioto, 1772. Los archivos gráficos de Lombroso y Bertillon y las ilustraciones de las publicaciones del Dr Netter. Todos disponibles en la red.

Injerencia de la visualidad: estudios sobre la construcción de la mirada en occidente

Martin Jay, rastrea en *Los ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, el privilegio de la mirada en Occidente. Estudia los tránsitos de la visión como metáfora del conocimiento legítimo, científico, confiable: la asimilación de lo verídico como herencia de lo visible.

Hoy entenderíamos esa visión como un territorio cartografiado, educado y aprendido:

El “régimen escópico” tiene que ver con aquellas cosas que nos acostumbramos a ver, y que representan la realidad que socialmente hemos construido. La ciberestética es un reflejo de eso. Ahora aceptamos y tenemos como ciertamente posibles una cantidad de imágenes que son reflejo de nuestra “verdad” perceptiva contemporánea. Según Jay, y desde este punto de vista, se considera verosímil a la coincidencia entre lo que se ve y lo que la época considera normal que se vea y serán consideradas impropias aquellas imágenes que se escapan a la normalidad, a la opinión y al gusto de la época.⁵

Para ampliar esta noción de representación visual⁶ asimilada, educada e implícita en ciertos territorios de la

⁵ Régimen escópico. Disponible en: <http://ciberestetica.blogspot.com/2011/02/regimen-escopico.html> (Acceso 23/08/2012).

⁶ Se recomienda el libro *The negro a beast or In the image of God* E.U 1900, y las ilustraciones de las publicaciones del Dr Vander. Casos todos disponibles en la red. También se recomiendan los trabajos investigativos de Martin Jay, Ángel Díaz de Rada, Mieke Bal, José Luis Brea

ilustración, tendremos que reconocer el accionar de las representaciones como un factor que admite la injerencia de agentes humanos y no-humanos:

Si las disciplinas ‘moldean’ hábitos principalmente en la memoria corporal, en las sociedades de control ‘modulan’ la memoria espiritual. En estos términos, el concepto de ‘noopolítica’ (de *noos*, o *noûs* que designa en Aristóteles la parte más alta del alma, el intelecto, y, por otro lado, también refiere al nombre de un proveedor de acceso a Internet), denominación adoptada por el italiano Mauricio Lazzarato⁷, será el más adecuado para dar cuenta del conjunto de las nuevas técnicas de control. Existiría, así, un moldeamiento de los cuerpos, asegurado en los espacios de ‘disciplinamiento’ (prisiones, escuela, fábrica); por otra parte, la gestión de la vida organizada por las medidas ‘biopolíticas’ (políticas estatales en salud, vivienda, seguros previsionales, etc.); y, finalmente, la modulación de la memoria regulada por la ‘noopolítica’ (a partir de las redes tecnológicas audiovisuales, el marketing y constitución de la opinión pública) (Pincheira Torres – 2010: 2-3).

Susan Buck Morss, W.J.t Mitchell, Nicholas Mirzoeff, Zenaida Osorio, Jose Rosero y Juan Martínez Moro.

⁷ Mauricio Lazzarato es un sociólogo y filósofo italiano independiente, que reside en París. Su investigación se centra en el trabajo inmaterial, la fragmentación del trabajo asalariado, la ontología del trabajo y el capitalismo cognitivo. También está interesado en los conceptos de biopolítica y bioeconomía. Investigador en el Matisse/CNRS (Universidad de París I), es miembro del Colegio internacional de filosofía de París.

Novedad, realismo especulativo y agenciamiento de las cosas

El vacío asalta a lo duradero. Dice un periódico español sobre las dinámicas de difusión contemporánea:

La posverdad hace referencia a esas situaciones en que los hechos objetivos pesan menos en el público que las reacciones emocionales o las creencias personales. Los límites de la posverdad son difusos: hace frontera con territorios como la mentira, la conspiración o la manipulación. [...] Videntes de todo tipo siguen manteniendo sus espacios en las grandes cadenas de televisión en pleno siglo veintiuno. [...] Reza Negarestani⁸ define otra hipotética –o no tanto– zona fronteriza, la hiperstición, una ficción que se hace real a sí misma y de esta manera termina insertándose en la realidad.⁹

El tambaleante patrón de lo verídico, el deslumbramiento consumista de lo novedoso, y el marcado interés por reconocer la labor de los agentes no humanos en la vicisitudes cotidianas, parece otorgar a la ilustración (sin necesidad de su reconocimiento como artefacto filosófico) un rol de

⁸ Reza Negarestani, nacido en 1977, es un filósofo y escritor iraní, conocido por ser pionero en el género de 'teoría-ficción' con su libro *Cyclonopedia*, publicado en 2008. Fue incluido en Artforum como uno de los mejores libros de 2009. Negarestani actualmente dirige el programa de filosofía crítica en The New Center for Research & Practice.

⁹ 'Cyclonopedia', de Reza Negarestani: un manual alucinado para entender el mundo de la posverdad. Disponible en: <https://valencia-plaza.com/cyclonopedia-de-reza-negarestani-un-manual-alucinado-para-entender-el-mundo-de-la-posverdad>. (Acceso 21/10/2019.)

actante: "lo que sea que actúa o mueve a la acción, siendo definida la acción como una lista de ejecuciones a través de ensayos" (Akrich y Latour 1992: 259). Lo anterior es, en el caso de la imagen ilustrada, un sinnúmero de interacciones más complejas que la de mera *chamberlain* de un texto.

Antes, la acción se entendía como una propiedad inherente a un cúmulo de intenciones humanas; el sujeto tenía la potencialidad de ejercer ciertas actividades que generaban un cambio o transformación en la realidad. Por su parte, los objetos eran excluidos: lo no-humano no tenía la posibilidad de cumplir un rol activo por la definición misma de los actores y agencias (Latour en González 2012).¹⁰

Esta tercera manifestación del síndrome de la USB es, sin duda, la más compleja, quizá por ser la más activa en reconfigurar e integrar, en su cartografía, categorías disímiles y polémicas. Hoy, por ejemplo, el incomprensible patrón de lo contracultural no puede ser simplemente definido como algo nuevo o promotor del quiebre sobre lo hegemónico: también transpira pesos, dólares y novedad. Ya desde los 70 del siglo ~~XX~~:

voces prudentes señalan que el *underground*, es un término usado abusivamente. En América, dicen, los únicos verdaderamente *underground* son los Panteras negras que se juegan el pellejo en cuanto salen a la luz del sol. Lo demás es juego. Un

¹⁰ Revisar *Le Livre Sans Titre*, París 1844; las ilustraciones Ernst Haeckel, la evolución de las representaciones ilustradas de los virus desde el siglo ~~XVIII~~ al XXI y el *Codex Seraphinianus*.

periódico que se puede comprar en los quioscos solo puede autotitularse *underground* por *snobismo*” (OPS 1972: 7).

Joseph Heath y Andrew Potter, críticos contundentes de las incoherencias *underground* señalan:

La contracultura considera la diversión como un acto transgresor por excelencia, el hedonismo se transforma en una doctrina revolucionaria. ¿Resulta extraño entonces que este tipo de rebeldía contracultural haya servido para consolidar el capitalismo consumista? Si es así, es hora de dar un paso hacia la realidad: divertirse no es transgresor, ni socava el sistema (Heath y Potter 2005: 19-20).

El síndrome de la USB se expresa bajo la forma de excesiva confianza en la tecnología como prótesis/extensión de la memoria humana: “Furor por el archivo”. Por oposición, se define una marcada desconfianza frente a otras formas de almacenamiento de información que sean “biológicas” y que resultarían quizá ligeras e inseguras. En el cuadro de este síndrome ambos síntomas (confianza-desconfianza) cohabitan. Por ejemplo, gran parte de los y las ilustradoras ven con ligereza el trabajo editorial. Proclaman continuamente cómo *nuevos* asuntos que son *novedad* y que en el presente, anunciados como nuevos, solo son el reflejo de profundo desconocimiento o inocencia.

Lo nuevo / lo novedoso

¿Hay algo realmente nuevo en ilustración? ¿No se encuentra sobrevalorada nuestra tediosa obsesión por lo nuevo? ¿No es ‘lo novedoso’ un disfraz de ‘lo nuevo’ y una forma de prolongación de su apariencia? Quizá la novedad (lo novedoso) es una estrategia para perpetuar modelos, modas, identidades, sujetos y tendencias. Quizá ‘lo nuevo’ aparece de otras maneras, nunca explícito y permanece invisible y silenciado. Para su conocimiento y circulación, debe ser convertido en asunto novedoso.

Esta experiencia fácilmente puede rastrearse en la génesis de la ilustración como apéndice del universo editorial. Hoy entendemos esta génesis como una etapa de configuración del lenguaje ilustrado, no como su definición absoluta: su historia resulta algo más compleja y diversa que esa permanente evocación.

Es importante reconocer, en pro de ampliar el campo, renovar las discusiones y la perspectiva creativa, que el recelo por espacios ya consolidados (y quizá debilitados u obligados a transformarse) es una expresión de hegemonía que debe repensarse. En la apreciación de Diana Castellanos sobre el trabajo de muchos jóvenes ilustradores se ejemplifica tal tensión:

Durante los últimos años he visto exposiciones con imágenes poco novedosas y contundentes, de jóvenes que se dicen ilustradores. ¿Han ellos publicado alguna vez o se han enfrentado a un proyecto editorial real? Pocos. Supongo que la mayoría, desde ese profundo deseo de querer ser, llama ilustración a las soluciones bidimensionales

que hacen. Aunque el medio no les haya dado alternativas para madurar sus imágenes y alcanzar la experiencia necesaria para ser ilustrador y para ser docente de una asignatura en ilustración (Castellanos 2010: XVII).

Consecuentemente, podríamos sugerir que algo ha cambiado. El entorno editorial debió ceder su potestad legitimadora ante una ilustración que desbordó no solo el esquema, sino las necesidades sociales de pronunciarse y representarse a través de imágenes gráficas. Lo nuevo radicaría exactamente en la emergencia de otras formas de edición, que podemos señalar como una sincronía entre autoedición, exhibición y circulación, a través de redes distintas a los libros o las agencias de publicidad. Esto implica una transformación de las prácticas, los tiempos vinculados a la ilustración; lo que Castellanos podría estar señalando como inexperiencia. Pero la inexperiencia en 'lo nuevo' debería ser generalizada e incluye tanto a vanguardias como a consagrados y consagradas.

¿Qué es propio en ilustración? ¿Qué es posible, particular, e incluso *—para quien lo desee—* privatizable y comercializable? Baudrillard (2004: 155) describió el modelo y la serie como dos instancias del desarrollo de objetos donde el primero encarna un cambio radical en concepto y uso de artefactos y el segundo, la derivación serial del modelo hasta que sea superado o sucedido por otro modelo. Este ejemplo industrializado puede servirnos para introducir dos categorías constantes en las demandas sociales del progreso y el desarrollo, particularmente en la caracterización de lo creativo: 'lo nuevo' y 'lo novedoso', dos sesgos con

los que nuestros supuestos sobre memoria continuamente negocian su pervivencia y su rearticulación.

Por supuesto, lo nuevo existe; cuando aparece es rastreable. Pero no lo hace con la frecuencia que señala el mercado. Tampoco es muy visible y, menos aún, es el resultado de un sujeto genio(a). En esto último radicaría la diferencia con lo novedoso: lo nuevo señala un viraje profundo, transformaciones que implican una mirada vacilante frente a contextos habituales. Lo novedoso, por su parte, sería una revisión constante de lo que conocimos algún día como nuevo.

Lo novedoso pasa por la experiencia individual (no subjetiva). Es el asombro frente a lo desconocido o dominante, y que por ser desconocido o dominante (quizá extranjero o importado)¹¹, se asume, se confunde con lo nuevo. En la novedad es categórico el consumo, la exhibición, la auto-reiteración a través de nostalgias inmediateistas denominadas *pop* o *vintage*. La conexión con el pasado es competitiva y comparativa, cargada de sobrevaloración por lo presente o por las ruinas gloriosas del ayer. Entrarían en esta categoría un paisaje grande de lo académico, hasta un vasto tramo de la ilustración comercial y sectores contraculturales irónicamente derivados en TM,¹² y adscritos a una estrategia simbólica que prescribe: "desobedeciendo obedientemente, se paga la inclusión en el mercado".

Arno Gimber podría interpretar, para otro campo, esa extrañeza que implica lo auténticamente nuevo cuando emerge y se distancia de lo novedoso precedente. Esto,

¹¹ Suscribirse a una moda internacional, importarla o colocarla en un territorio exhibiéndola como algo "nuevo" y proclamarse o ser proclamado como precursor(a).

¹² Marca registrada.

cuando expone el aporte de Karl Rosenkranz (2015) en *La estética de lo feo*, (donde el autor también propone “lo interesante” como una categoría de “lo feo”):

De Victor Hugo conocemos la famosa cita del prefacio a su obra teatral *Cromwell* “Lo bello no tiene más [formas] que una, lo feo tiene mil” y es, como diría el propio Rosenkranz, porque lo feo nunca es completo, acabado, sino que es un detalle del todo no armonizable y presenta sin cesar aspectos nuevos, pero incompletos. Hugo llega de esta forma a acercarse a lo grotesco en la literatura y el arte, Rosenkranz, sin embargo, se obstina en la caricatura y lo ridículo en general. Sea como fuere, el mérito de Rosenkranz reside en el hecho de que habiendo siempre existido lo feo en el arte, ahora se convierte en un principio de reflexión que nadie puede ya ignorar (Gimber 2015:244).

Lo nuevo en ilustración no son las desgastadas nuevas tecnologías. Lo nuevo se relaciona con ellas, pero sobre todo se vincula con la manifiesta restructuración de lo social respecto a lo narrable, sus tiempos y sus formas de editar. La ilustración se transformó no por la adecuación de la tecnología, sino porque todo aquello que puede contarse como imagen también mutó.

Esta pequeña disputa que protagoniza la ilustración permite verla como parte de un desplazamiento más vigoroso y polémico. Tal como ocurrió en un momento con el habla,

la escritura y el giro lingüístico,¹³ asistiríamos hoy (según algunos observadores) a un giro pictórico¹⁴ que acusaría la emergencia de un campo visual, donde las herramientas de la historia del arte y la estética no bastarían para comprender unas imágenes que, en tanto subalternas de la palabra, se independizarían de sus tradicionales formas de interpretación y lectura constituyendo regímenes de visualidad, es decir, dispositivos para ver, ser visto y hacer ver. Al respecto, señala W. J. T. Mitchell:

No he pretendido manifestar que la era moderna se muestre sola y carente de precedentes en su obsesión con la visión y la representación visual. Mi pretensión era poner de manifiesto la percepción de un “giro hacia lo visual” o hacia la imagen como lugar común, como algo que es afirmado de modo casual e irreflexivo a propósito de nuestro tiempo y que es saludarlo sin ningún cuestionamiento tanto para aquellos que les place la idea como para aquellos que la odian. Pero el giro visual no deja de ser

13 El ‘giro lingüístico’ es la revolución lingüística del siglo ~~xx~~ que proclama que el significado no es algo expresado por el lenguaje, sino producido en el ejercicio del lenguaje.

14 El giro pictórico podría sintetizarse como una revaloración de las imágenes no como reflejo de las palabras, sino, y bajo la misma forma-principio del giro lingüístico, como el resultado de la acción constitutiva de significación en el ejercicio mismo de ser imágenes. Esto es, el reconocimiento de que palabras e imágenes pertenecen a órdenes diferentes de conocimiento. “Una manera de lidiar con este problema sería abandonar la idea de un metalenguaje o discurso que pudiera controlar nuestra forma de entender las imágenes, para explorar la forma en que las imágenes tratan de representarse a sí mismas” (Mitchell 2009: 30).

un tropo, una figura del habla que ha sido repetida hasta la saciedad desde la antigüedad (2003: 31).

El aumento de personas definiéndose como autores y autoras en el ámbito de la ilustración puede tener múltiples lecturas. Responde en parte a un reclamo por habitar un tiempo-espacio donde las personas comunes se narran a través de gráficas representacionales. Tal como fue la búsqueda de inserción en espacios codificados para hablar, escribir y ser escuchado, ahora la pesquisa es por lugares para ver, hacer ver y ser visto. No se trata de que las imágenes pertenezcan a un lenguaje más transparente que el habla o la escritura. No. Tiene que ver más con la creciente y marcada presencia de las imágenes gráficas y el habitual cuestionamiento a su circulación; esto es, gráficas acusadas de la homogenización de los cuerpos, de la colonización de la mirada, de la normalización del gusto, del totalitarismo representativo y la violencia simbólica. La ampliación de tecnologías de visualización y visualidad supera con creces la tecnología doméstica del *software* casero siendo este solo un rasgo mínimo de lo que ha ocurrido con las representaciones y las miradas a través de imágenes gráficas.

Es pronunciado el deseo de aprender técnicas análogas sobre bases de la pintura tradicional, construir ensambles, maquetas, apropiarse de espacios, visualizar volúmenes imposibles a escala real o, como lo imaginaron los cartógrafos y los astrónomos, extender el alcance visible de lo biológico:

uno de los rasgos más chocantes de la cultura visual es el aumento de la tendencia a visualizar las cosas que no son visualizables en sí mismas. Este

movimiento intelectual cuenta con la inestimable ayuda del desarrollo de la capacidad tecnológica, que hace visibles cosas que nuestros ojos no podrían ver sin su ayuda: desde el descubrimiento accidental de los rayos x, en 1895, por parte de Roentgen, hasta las “imágenes” telescópicas de las distantes galaxias, que debemos a Hubble y que son trasposiciones de frecuencias que nuestros ojos no pueden detectar (Mirzoeff 2003: 22).

En regímenes de visualidad aceptados como científicos, médicos y tecnológicos existen máquinas que producen imágenes con función ilustrativa: imágenes diagnósticas, mecánicas, astronómicas, de síntesis y administración de datos; códigos QR, realidad aumentada, y modelos *reactivision*.¹⁵ Esto podría ampliar la categoría de lo ilustrable y la relación histórica entre imágenes, datos y palabras. Los diagnósticos, los códigos de programación, los reconocimientos tecno-ópticos, constituidos a partir de códigos alfanuméricos, serían un nuevo material para el estudio de ilustración que señalaría la relación entre gráficas, palabras, sistemas de edición, contenido público y clasificado. La programación podría así ser leída como otra forma de literatura, una codificación en cifras y letras que cuando

¹⁵ Un código QR (*quick response bar code*) es un sistema para almacenar volumen de información en una matriz de puntos o un código de barras bidimensional. *Reactivision* es un código abierto donde una computadora de plataforma (mesa) genera un marco de visión para el rápido seguimiento de marcadores (fiduciales) que pueden estar unidos sobre objetos físicos al seguimiento de los dedos *multi-touch*. Fue diseñado, principalmente, como un conjunto de herramientas para el rápido desarrollo de interfaces de usuario basados en tablas tangibles (*tui*) y superficies interactivas *multi-touch*. Ver: <http://vimeo.com/20559064>.

equivalen o se transforman en imagen gráfica, señalan el principio fundamental de la ilustración. Esto no va en detrimento de la tradición, ni busca erradicar la versión ilustrada del libro o del impreso. No. Persigue ampliar y reconocer como posibles, terrenos donde la definición de ilustración aplique y potencialice su campo.

Manuel Castells (1997) resume este pronunciamiento en torno a la electrónica digital, la información, el espacio de flujos y el tiempo atemporal, en un supuesto cambio de época definido como Revolución tecnológica. Si bien la dictadura digital ha desplazado emporios análogos e inaugurado sofisticadas formas de articulación entre productores especializados, independientes, radicales, circuitos y públicos; nada (hasta ahora) es reducible a una experiencia digital o virtual unificada. ¿Sería posible encontrar rasgos de lenguaje ilustrado en expresiones hecha por máquinas o por no humanos? Creemos con humildad que sí. Aunque la actualización de la ilustración no se reduce a lo tecnológico, el cuerpo visibilizado y atravesado por la tecnología transforma continuamente sus representaciones. La codificación cifrada de los colores y formas, la desmembración atómica de la carne y las representaciones de partículas celulares y microscópicas como la actualización del cuerpo humano tal vez forman parte de un campo más extenso de representaciones que incluso contemplen el trabajo de las máquinas.

Toda esta movilidad, hibridación y memoria actualizan el campo de la ilustración y lo modelan. La ilustración ha mutado a una especie de monstruo, fragmentado, deseado, atrapado, expulsado, venerado, vendido, recogido, continuamente reinterpretado. Lo monstruoso siempre está

huyendo o escondiéndose. Es tarea de las y los ilustradores suponer su captura y ponerlo en exhibición.

Entonces ¿qué sería la ilustración hoy? Sin ser sentenciosos, podríamos sugerir cómo en la contemporaneidad son identificables ciertos procesos de representación caracterizados por dinámicas donde una imagen¹⁶ articula equivalencias con múltiples códigos¹⁷ mientras mimetizan su escena sobre diversos soportes y propósitos.

En su forma dialógica, la ilustración abarcaría un sinnúmero de expresiones marcadamente territoriales, como por ejemplo el arte urbano. Visto así, una imagen gráfica es una declaración territorializada que admite su muerte y continua resurrección. Por supuesto, el arte callejero no es ilustración. Pero como muchas otras expresiones representacionales, cumple con lo dialógico: busca lectores, intérpretes, los asalta, los intimida o los interpela.

La poesía, por ejemplo, cuya muerte es admitida como un hecho. Y mentiras. Ahí está. En el margen. Sin convertirse en mercancía. Con valor y sin precio. Ahí está, hecha por los seres más antipoéticos que existen, y alimentándose del habla—decía Keats—, en los márgenes. Algo parecido pasa con la pintura (¿será una Ley?).

Expulsada de los museos—dedicados a cosas tan importantes como el negocio funerario o las formas de memoria, dubitando entre el fósil y el video—. Incómoda en las galerías necesitadas de

16 Imagen en un amplio y generoso sentido.

17 Lingüísticos, visuales, audiovisuales y pulsiones sensoriales.

firmas que vendan, más interesadas en la mercadotecnia que en la pintura, trabajando más para la decoración que para el arte, vendiendo cuadros con precio sin valor.

Sin museos, sin galerías, acorralada por la moda y el culto a la firma, ¿dónde demonios se refugió el arte del pintor? Pues en los márgenes (Jaramillo Agudelo 2012: 5).

Hoy, los y las ilustradoras hacen libros, publicidad, imagen interactiva; actúan con marionetas, diseñan escenografías y vestuarios; se dedican al tatuaje, rayan paredes, puertas y cuartos; venden (se venden); regalan (se regalan); intercambian o guardan su trabajo; son recolectores y recolectoras de cosas, de basura y de tesoros; actúan sobre el orden inexistente del mundo y contribuyen a mantenerlo legible y lecturable: mundo museo, mundo ruina: cuidado, arquitectura, memoria RAM y cuerpo como archivo.

Douglas Crimp, leyendo la dinámica/narrativa de los espacios de archivo y exhibición, señala:

El conjunto de objetos que despliega el Museum se mantiene unido solo por la ficción que de alguna manera los constituye como un universo representacional coherente. La ficción que se crea mediante un desplazamiento metonímico repetido de los fragmentos por la totalidad, del objeto por la etiqueta, de series de objetos por series de etiquetas, puede aún producir una representación que es de alguna manera adecuada a un universo no lingüístico. Tal ficción resulta de una creencia

acrítica en la idea de que ordenar y clasificar, esto es, la yuxtaposición espacial de fragmentos, puede producir una comprensión representacional del mundo. Si desaparece la ficción, no queda más en el Museum que “baratijas”, un montón de fragmentos de objetos sin sentido y valor que son incapaces de sustituirse a sí mismos ya sea metonímicamente por el original o metafóricamente por sus representaciones (Crimp 1995: 84).

Una ilustración, claro, puede ser arte, pero no es arte en sí. No necesita serlo, tal como el arte puede prescindir de lo gráfico, lo icónico y lo técnico. Existen, por supuesto, ilustraciones médicas, comunicativas, informativas, de protesta social y comercio. Que muchas y la mayoría de ellas sean gráficas no significa que sean arte o deban serlo. Pero sí es muy importante que lo que suponemos arte, al igual que la medicina, la ingeniería, la matemática, la literatura, la política, las expresiones populares o el mercado, permitan diálogo y herencia a la ilustración.

La ilustración siempre hereda beneficio de hermana menor que luce increíblemente bien con ropas ajenas. Así ha ocurrido una y mil veces. Mientras por los pasillos de las academias corre la aparente declaración de muerte de la pintura, los trabajos de grado de estudiantes en artes plásticas con intenciones ilustrativas resultaban incómodos para la novedad del arte contemporáneo. Entre tanto, la inclusión de la ilustración en el campo de las artes visuales otorgó un ambiguo prestigio a las y los ilustradores. Ahora, mientras gran parte del arte insiste en las fracturas y arbitrariedades de los lenguajes, la ilustración persiste en esas relaciones abarcando un amplio terreno de com-

plejas representaciones. Este es su territorio: no solo el de la reproducción física serial, sino el de la insistencia en las formas alegóricas y emblemáticas, reproducirlas y actuarlas, deshacerlas y rehacerlas.

Convengamos en decir que no es nuevo que tengamos Facebook o que podamos rotar imágenes por Flickr, Behance Network u otros portales orientados a la construcción de circuitos y comunidades de realizadores de imágenes gráficas.¹⁸ Siendo coherente con lo propuesto, esto es novedoso: la consecuencia de lo realmente nuevo. El formato privilegiado de la ilustración no es más el papel ni el píxel; es el cuerpo mismo. Esta ilustración atraviesa el cuerpo, lo modela, lo anhela, lo describe, le impone ergonomía, identidad frente a sí y en relación con otros cuerpos: lo visualiza. Para José Luis Brea (2006), los estudios de la visualidad sugieren en principio que no hay ojo inocente. Por su parte, Mitchell (2005) argumenta que es momento de permitir que las imágenes nos hablen, en vez de recurrir a su interpretación automática a través de aparatos legitimados desde la estética o la semiótica. Estos supuestos no buscan desconocer la literatura e historia sobre la ilustración tradicional editorial. No. Más bien, tratan de hacer

18 Han sido muchos los intentos de consolidar un portal orgánico articulado por una agremiación de ilustradores e ilustradoras en Colombia. Pero esto no evitó la emergencia de otras comunidades interesadas en ampliar y difundir desde diversas perspectivas. Del tiempo y espacio revisado para este texto son: ilustradorescolombianos.com (<http://www.ilustradorescolombianos.com/>), Colectivo Bicicleta: (<http://www.colectivobicicleta.com>) y Común y Corriente (<http://www.lavacarosa.com>), el proyecto Imagenpalabra (<http://www.imagenpalabra.com>), que desde 2010 fue un evento anual sin ánimo de lucro y abierto a criterios y denominaciones diversas de ilustración. Finalmente, proyectos IMG, productores del Congreso Internacional de Ilustración (2011), evento auspiciado por entidades de carácter gubernamental, sector privado y empresa editorial

otro tipo de cuestionamientos sobre las imágenes gráficas, considerando sus disciplinamientos, continuidades y quiebres. De este modo, la pregunta “¿qué representan las ilustraciones?” sería ampliada a “¿qué quieren las ilustraciones?” Mitchell señala que esta modificación sobre la manera de acercarnos a las imágenes es el reconocimiento de estas como cuerpos subalternos que, en ocasiones, parecen tener voluntad y agencia. Son intermediarios y chivos expiatorios del campo social de la visualidad humana, donde fácilmente se confunde el deseo de la imagen con los deseos del artista o de las audiencias. Estas imágenes, al igual que las personas, pueden olvidar lo que quieren y debe ayudárseles a recordarlo a través de un diálogo con lo demás (Mitchell 2005: 73-82).

Ver y hacer ver

La vida social de las imágenes y las respuestas a la pregunta ¿qué quieren las ilustraciones? se encuentran articuladas a nuestras prácticas modernas, y mágicas/reverenciales hacia los objetos y las imágenes: la historia de nuestros supuestos de realidad. Siguiendo a Mitchell (2005), queda claro que dominar estas actitudes y creencias no significa que comprendemos a las imágenes, pues tendemos a describirlas, autorizarlas y legitimarlas desde la palabra misma, olvidando que este acto es constitutivo de la misma realidad social y no un derivado. Si bien esperamos de la ilustración unos usos acordes al sitio que le otorguemos o las premisas transferidas desde géneros o taxonomías, no podremos renunciar taxativamente a que las imágenes quieran algo diferente de lo presupuestado, y esto va

desde reconocer al otro hasta simplemente ignorarlo o “desear nada”.

Es así como la fe parece tener un repunte prestigioso. Pero puntualicemos: por encima del pragmatismo de nuestra época, creemos en cosas progresivamente menos sólidas y cada vez más abstractas. Si bien la devoción a Dios ha modificado su crédito, nuestra fe en las cifras, datos, estadísticas, fórmulas e imágenes no está lejos de ser el equivalente a la devoción a los símbolos como síntesis de todas las posibilidades. El universo es ahora metáfora en el hipertexto, y a través de imágenes microscópicas, una geografía genética y digital:

[...] el sueño del valor simbólico sigue existiendo y a la vez desaparece. Ese universo simbólico, proyectivo, imaginario, siempre fue la descripción del objeto como espejo del sujeto. Proyectamos nuestra subjetividad en el objeto, A esa proyección la hemos denominado escena: es la escena moderna. Hoy, ni escena ni espejo, sino pantalla y red (Baudrillard, en *Sexe* 2001: 174).

Muerta la superficie, nos queda la ilusión de escarbar y escarbar.

Desde mediados del siglo *xx* se viene señalando el auge de una cultura abocada a lo visual y con ello el desplazamiento de lo considerado hasta entonces cotidiano y lo tradicional:

Lo visual ha subyugado a las antiguas élites de lo escrito, tradicionalmente iconóforas [...]. En 1960, dos personas “cultivadas” que van a cenar hablan

de lo que han leído; en 1990, esas mismas personas hablan de lo visto. Nuestras cenas fuera de casa tienen como tema de conversación los programas televisivos de la víspera (Debray 1998: 271).

En los primeros años del siglo *xxi*, muchas de nuestras charlas están atravesadas por la presencia invasiva y adaptable de imágenes gráficas a través de dispositivos personalizados que ilustran la presencia de cuerpos físicos a través de iconos y avatares: delirio de las palabras e imágenes aparentemente fuera del despotismo ilustrado,¹⁹ desvinculando lo reproducido del ámbito de la tradición y enviándolo al encuentro azaroso de los destinatarios (Benjamin 2003 [1936]).

Un caso similar lo ejemplifica el polémico trabajo de Stephen Jay Gould (2007), que cuenta la forma cómo las narrativas científicas del determinismo biológico en el siglo *xvii*, ilustraron un cuerpo para el sujeto delincuente: un cuerpo inmigrante, negro y amerindio. Sugiere cómo

¹⁹ Para Kant, el arte no es un conocimiento, sino un sentimiento resultado de la articulación entre quien representa (quien valora, quien contempla) y la estética del genio (el artista). Este último encontraría según *La crítica del juicio* (1790), obra que expone el pensamiento estético de Kant y que dominó en Occidente hasta las vanguardias el criterio y pensamiento estético, un pensamiento universal que identificaría lo bello y lo sublime como representación de lo verdaderamente estético. Así, cualquier observador tendría que descifrar las verdades indiscutibles codificadas por el artista-genio a través de su obra. Hoy señalaríamos todo eso como relativo comenzado por el mismo concepto de genio. La estética kantiana, aunque propia de un contexto histórico específico, sigue influyendo sobre el criterio estético/político contemporáneo a manera de censor y autoridad: “La única arma absoluta del poder consiste en llenarlo todo de referentes, en salvar lo real, en persuadirnos de la realidad de lo social, de la gravedad de la economía y de

sobre ciertos cuerpos se esencializó y racializó la tendencia al crimen y al mal. Su estudio está basado en un registro de representaciones donde las gráficas ilustran una de las prácticas dominantes de la época: la cronometría. Esta sirvió como técnica que permitía identificar a través de datos científicos a “los malones”.

Pero los determinismos no se reducen a aspectos científicos. A lo largo del tiempo, las visiones colonizadoras y la constitución visual del otro o de lo otro, han sido una de las grandes productoras de palabras-imágenes. Abarcan todo un banco de representaciones donde la ilustración gráfica ha sido definitiva. Son un ejemplo mínimo de estos artefactos las cartografías universales, las imágenes sobre las nuevas tierras de Juan de Mandavila, Francisco Hernández, Theodor de Bry, los cuadros de castas en América y las ilustraciones sobre monstruos, razas y territorios conquistados. La simulación (estar en el lugar de algo más) podría resultar una de las posibles miradas sobre esta relación que nunca será estable. Baudrillard escribió ya hace buen tiempo que “la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto [...]. En adelante será el mapa el que precede al territorio—precesión de los simulacros—” (1978: 9-10). El simulacro nunca es aquello que oculta la verdad. La verdad es lo que oculta que no hay verdad. El simulacro es cierto.

La ilustración deviene así en una suerte de delirio esquizofrénico. Por un lado, es un reflejo, un síntoma. Por otro, acentúa representaciones convirtiéndose en una terrible y ajustada materialidad. Nuestra visión educada sería la plataforma que da testimonio de esta escena:

De la televisión a los periódicos, de la publicidad a todo tipo de epifanías mercantiles, nuestra sociedad se caracteriza por un crecimiento canceroso de la vista, midiéndolo todo por su capacidad de mostrar o de ser mostrado y trasmutando la comunicación en un viaje visual (Pallasmaa 2006: 29).

La confianza del conocimiento del mundo a través de los ojos resulta una versión ajustada del presente y un imperativo histórico. Huellas rastreables a través de la literatura, las artes y la producción de imágenes lo constatan. Pallasmaa (2006: 18), citando a Sloterdijk, los señala como un prototipo orgánico que no solo pueden ver, sino que son capaces de verse a sí mismos viendo. Esta visión educada, convertida en mirada, se pliega sobre representaciones aprendidas, determinadas y legitimadas, nunca reducibles a problemas de gusto y configuradas a través de regímenes escópicos.²⁰

Martin Jay, en “Regímenes escópicos de la Modernidad”, describe tres modos de mirar básicos de la era moderna: el perspectivismo cartesiano, el descriptivo [...] y el barroco [...]. El interés de Jay—quiero destacar— reside en observar qué lugar y qué formas asume la mirada en las distintas tradiciones

20 La pulsión escópica sería la pulsión de ver, el señalamiento de la naturaleza en el acto de ver. Hablamos de regímenes escópicos para referirnos a las maneras en que esa pulsión es educada, puesta al servicio de o considerada forma convalidada de ver. No es reducible a un criterio de gusto, sobrepasa la configuración. Martin Jay (2007) considera que los regímenes escópicos articulan gramáticas de la mirada configurando modos de mirar. La mirada, entonces, no es algo inocente, es aprendida y culturalmente determinada.

epistemológicas. Así, las relaciones entre visión y punto de vista (punto de vista único, fijo, cartesiano o múltiple, distorsionante, paradójico, barroco), entre visión y poder (visibilidad y control), entre visión y espectáculo (puesta en escena, máscara, ficcionalización), entre visión y oído (velocidad, fugacidad o memoria, reflexión, conocimiento) son modos de conceptualizar las formas en que la mirada, a lo largo de la historia, adquirió un rol constitutivo tanto de las identidades subjetivas como de los espacios mentales sociales (Bitonte 2003: 49-50).

En la modernidad se movilizó un impulso liberador frente a antiguos modos de ver que se interpretaron como irracionales y oscuros. Pero la misma modernidad constituye un afianzado proceso de visualidad legitimadora y educativa. Fue en el nicho enciclopédico,²¹ una de las bases editoriales del programa moderno, donde palabra e imagen coinci-

21 Nombro la enciclopedia por ser allí donde se acuña tradicionalmente el término homónimo Ilustración como derivado del movimiento iluminista eurocentrado. La enciclopedia define a la imagen ilustrada (ilustración) como una imagen gráfica equivalente al texto lingüístico que la provoca. Diderot dirigió y redactó de 1751 a 1772 la primera edición de una enciclopedia universal en Francia, la segunda del mundo occidental, después de la inglesa en 1729, coordinada por Ephraim Chambers. La enciclopedia de Diderot constó de 21 volúmenes de texto, 12 volúmenes de láminas y 2 volúmenes de índice general (71.818 artículos, 2885 ilustraciones). En ella participaron Voltaire, Montesquieu, Jean-Jacques Rousseau y Jaucourt, entre otros “ilustrados”. La enciclopedia rebasa su apuesta editorial convirtiéndose en una apuesta civilizatoria a través de la difusión del conocimiento. Es, sin lugar a dudas, uno de los más grandes ejemplos de red histórica tras temporal. El caso de contemporáneo de Wikipedia, y otras enciclopedias abiertas *on line*, se antoja singular y polémico: al no obedecer a un origen estricto, legitimado desde el vínculo editorial análogo institucionalizado, abre nuevos tipos de problemas entre epistemológicos y éticos que, según se vea, irían desde la descolocación de la autoría hasta la autoridad de los datos, relatos y narrativas publicadas.

den en una de las más duraderas y consentidas relaciones de la historia. Es en este banco privilegiado de representaciones, gestos, figuras, arquitecturas y espacios donde la ilustración se expande como definición articulada al texto, quedando así definida como un diálogo unisensorial entre ojos que leen y ojos que ven; ojos educados para reconocer la efectividad de una gráfica en tanto sean eco de lo leído: la emergencia de una cultura oculo-centrista.

En tiempos donde lo vertiginoso es gramática cotidiana, se ha extendido una amplia confianza en que a través de la vista, los demás sentidos regulan su alcance e interacción. Sin embargo, gran parte de nuestras representaciones del mundo son bidimensionales y, quizá por ello, la tierra sigue siendo plana. La visión es un sentido amado y odiado, perseguido y deseado; demasiadas cosas están en juego en su territorio. A Sartre, por ejemplo, le azaraba “la mirada objetivadora del otro, una mirada de la medusa que petrifica”, aspecto inherente a la forma de edición propia de la ilustración:

[...] podemos hacer un relevamiento rápido de las distintas posturas más o menos contemporáneas que colocan la visión en el centro de sus sistemas: Foucault y el panóptico, Guy Debord y la sociedad del espectáculo, Richard Rorty y el espejo de la naturaleza, Cristine Gluksman y la folie de voir, Metz y la noción de régimen escópico, Lacan, Sartre, Merleau Ponty, Erving Goffman, y la lista podría seguir. Todas estas aproximaciones apuntan o bien a la relación entre las diversas formas de percepción y los cambios culturales, o bien, a los efectos de la mirada sobre los cuerpos (Bitonte 2003: 49).

No es de extrañar que esta expiación simbólica de la mirada busque transformarse recurrentemente en contenidos y representaciones. Desde la década del ochenta del siglo XX, pugnan por tematizarse en ilustración temas de interés cotidiano antes especializados: el extraño sistema de integración global alrededor del capitalismo, los píxeles como metáfora del átomo y del cosmos, las distancias y acercamientos entre conocimiento y saberes, el desarrollo y el deterioro ambiental, la tecnología y las tradiciones, la crisis de los emblemas institucionales y la fe, la prolongación de la juventud y el surgimiento mediático o fáctico de pandemias como el sida, constituyen un tránsito temático que va desde narrativas lineales ahora fractales, un trazo histórico constituido por dualidades que empiezan a resquebrajarse, y donde los ojos no darían abasto.

Reconocer la dogmatización de lo visual es un principio que permitiría el reajuste de categorías venerables como genialidad y maestría, originalidad e identidad y quizá la apertura a espacios donde extenderse con otros sentidos: ilustración para el gusto, el oído, el olfato, las percepciones sinestésicas y el silencio, el reconocimiento violento del guion de lo público y la actuación de lo que suponemos es memoria.

Referencias

Akrich, Madeleine y Bruno Latour

1992 "A Summary of a Convenient Vocabulary for the Semiotics of Human and Nonhuman Assemblies". En: Wiebe E. Bijker y John Law (eds.), *Shaping Technology/Building Society. Studies in Sociotechnical Change*, pp 259-264. Cambridge: MIT Press.

Almiñana, Eduardo

2017 'Ciclonopedia', de Reza Negarestani: un manual alucinado para entender el mundo de la posverdad. Disponible en: <https://valenciaplaza.com/ciclonopedia-de-reza-negarestani-un-manual-alucinado-para-entender-el-mundo-de-la-posverdad>. (Acceso 21/10/2019.)

Baudrillard, Jean

2004 *El sistema de los objetos*. México: Siglo Veintiuno editores.
1978 *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairos.

Benjamin, Walter

2003 [1936] *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca.

Bitonte, María Elena

2003 *Ver o no ver: la mirada sobre la televisión*. Contemporánea: *Revista de Comunicação e Cultura*. 1(1): 49-69.

Brea, José Luis

2006 *Estética, historia del arte, estudios visuales*. *Revista de estudios visuales*. (3): 8-25.

Castellanos, Diana

2010 "Hace 25 años, el boom bang de la ilustración en Colombia". En: IMG (ed.), *{IMG} 50 formas de ver la ilustración*, pp. XV-XVII. Bogotá: IMG Editores.

Castells, Manuel

1997 *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. Vol.1. Madrid: Alianza.

Castro-Gómez, Santiago

2009 "Maquinas deseantes". En: *Tejidos oníricos: Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá 1920-1930*, pp 191-247. Bogotá: Ed. Javeriana.

Crimp, Douglas

1995 *Sobre las ruinas del Museo*. Barcelona: Kairos.

Debray, Régis

1998 *Vida y muerte de la imagen gráfica. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.

Gimber, Arno

2015 Rosenkranz, Karl: *Estética de lo feo*. Edición y traducción de Miguel Salmerón. Sevilla: Athenaica. Ediciones Universitarias 2015. 423 pp. *Revista De Filología Alemana*. 25: 244-245. <https://doi.org/10.5209/RFAL.56384>

González, Luis Jaime

2012 *Actantes: humanos y no-humanos como agentes*. [1]. Disponible en: <https://www.antropomedia.com/2012/01/23/actantes-humanos-y-no-humanos-como-agentes-1/>. (Acceso 23/05/2019).

Heath, Joseph y Andrew Potter

2005 *Rebelarse vende: el negocio de la contracultura*. Madrid: Taurus.

Jaramillo Agudelo, Darío

2012 "Prólogo". En: *Bogotá Street Art (ed.)*, *Calle esos ojos: cuatro miradas del arte urbano en Bogotá*. Bogotá: Bogotá Street Art.

Jay, Stephen

2007 *La falsa medida del hombre*. Barcelona: Editorial Crítica.

Lazzarato, Mauricio

2006 *Por una política menor. Acontecimiento y política en la sociedad de control*. Madrid: Traficantes de sueños.

Mirzoeff, Nicholas

2003 *¿Qué es cultura visual? Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.

Mitchell, William

2009 *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.

2005 *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: The University of Chicago Press.

2003 *Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual*. *Revista de Estudios Visuales*. (1): 17-40.

OPS

1972 "Introducción". En: Chumy Chúmez (comp.), *Comix Underground USA*, pp. 7-9. Madrid: Editorial Fundamentos.

Pallasmaa, Juhani

2006 *Los ojos de la piel: la arquitectura y sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Pincheira, Torres Ivan

2010 *La gestión noopolítica del 'miedo' en las actuales sociedades de control*. F@ro. *Revista teórica de la Facultad de Ciencias Sociales*. 6(11). Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3320995>.

Rolnik, Suely

2009 *Furor de archivo*. *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. 15: 115-129..

Rosenkranz, Karl:

2015 *Estética de lo feo*. Sevilla: Athenaica. Ediciones Universitarias.

Sexe, Néstor

2001 Diseño.com. Buenos Aires: Paidós.

Terenzani, Alejandro

2011 *Régimen escópico*. Disponible en: <http://ciberestetica.blogspot.com/2011/02/regimen-escopico.html> (Acceso 23 de agosto de 2012).

Paidagôgeô/
Pedagogía

Las prácticas pedagógicas enclave de alteridad en la ejecución del clarinete

Un encuentro con el otro

Claudia Alejandra Bermúdez¹

Presentación

Este texto hace parte del informe de investigación 'Sentidos de los estudiantes de música de la cátedra clarinete, a la práctica pedagógica de sus maestros en la Universidad del Cauca' para obtener el título de Maestría en educación de la Universidad del Cauca, se pretende mostrar las prácticas pedagógicas en el arte, específicamente en la enseñanza de la música y del instrumento clarinete. El objetivo está enfocado en conocer los sentidos de los estudiantes que integran la cátedra en el contexto de la Universidad del Cauca hacia sus maestros. La metodología utilizada es cualitativa desde un diseño de etnografía educativa siguiendo a los autores J. Murillo y C. Martínez (2010), esto teniendo en cuenta la complejidad y la integración de diversos elementos de las categorías conceptuales como: motricidad, maestros, clarinete, sentidos, que hacen una primera aproximación al ob-

¹ Licenciada en ciencias sociales de la Universidad del Valle, actualmente culminando su proceso de Maestría en Educación, profundización en Investigación en la Universidad del Cauca (Popayán); enlace de la Maestría en Música de la misma universidad. Correo electrónico: cabermudez@unicauca.edu.co

jeto de estudio que son las prácticas pedagógicas, además de resaltar la relación con la alteridad. La pertinencia del tema surge a partir de que se presentan vacíos documentales desde la mirada de los estudiantes frente al quehacer docente en la educación superior, además siendo el arte un encuentro con el otro, en ocasiones, se deja de lado la reflexión pedagógica lo cual se considera fundamental dado que desde el proceso de enseñanza-aprendizaje se presenta este encuentro; para terminar se presenta una descripción de los sentidos que emergen en los estudiantes.

Introducción

La reflexión pedagógica cada vez toma más fuerza y se considera fundamental en las universidades de Colombia, el cuestionamiento pedagógico en el contexto universitario permite indagar y abordar caminos para tener diversas miradas enriqueciendo la formación profesional. En este sentido, se aclara que el camino a seguir y que se expone en este texto está enmarcado en la formación en el arte, específicamente en la formación de profesionales de la música. Este capítulo hace parte del proyecto de investigación “Sentidos de los estudiantes de música de la cátedra clarinete, a la práctica pedagógica de sus maestros en la Universidad del Cauca”, a partir de allí nace la reflexión, con estudiantes que se encuentran en la educación superior y que han decidido como camino de vida ser músicos profesionales. Se pretende hacer visible la voz de los estudiantes hacia las prácticas pedagógicas de sus maestros puesto que ellas reflejan el quehacer docente y se convierten en punto de encuentro, espacio de interacción, de diálogo, de

compartir con el otro en el proceso de enseñanza y aprendizaje. Por tanto el objetivo es: comprender qué sentidos le otorgan los estudiantes de música de la cátedra de clarinete de la Universidad del Cauca a la práctica pedagógica de los maestros.

El contexto en que se realizó la investigación es en el departamento del Cauca, ubicado en el sureste colombiano y conocido por su gran diversidad étnica y cultural. Su capital es la ciudad de Popayán, allí se encuentra la sede principal de la Universidad del Cauca, que acoge a jóvenes en su mayoría del suroccidente colombiano. La investigación se realiza con estudiantes que pertenecen a la Facultad de Artes; específicamente, 17 jóvenes que asisten a la cátedra de clarinete, cursan diversos semestres y el aula es uno de sus puntos de encuentro. Las clases se imparten de manera individual, aunque en ocasiones se organizan sesiones grupales. Estos estudiantes han tenido una trayectoria musical desde su infancia (5 a 12 años), algunos de ellos se iniciaron en bandas o grupos musicales en sus lugares de origen. Se trata de jóvenes provenientes de diversos sitios, en su gran mayoría, de departamentos como Valle, Cauca y Nariño que siguen los estudios de música profesionalmente.

Entre los antecedentes se encuentran pocas investigaciones dedicadas a la práctica pedagógica de la enseñanza del clarinete en la educación superior; sin embargo, se traen a colación diversos textos que se convierten en herramientas para comprender las categorías de análisis del presente trabajo.

Manuela Jimeno y Arturo Godaracena (2000) en su libro realizan una propuesta de secuenciación de contenidos, la agrupación (globalización) de acciones pedagógico-mu-

sicales que permitan realizar una puesta en práctica de las enseñanzas musicales; esta propuesta se lleva a cabo en escuelas musicales de Navarra (España). La metodología utilizada corresponde a una investigación-acción con niños. Así mismo, se encuentran textos que le dan importancia a la corporeidad como el artículo: “Corporeidad y experiencia Musical” de Ramón Pelinski (2005) cuyo objetivo es mostrar cómo la condición humana de seres corporalizados está imbricada en nuestra práctica musical corriente y en nuestros discursos musicales. El autor realiza una etnografía en la cual, a partir de la observación y la entrevista, recoge testimonios para sustentar su hipótesis.

“De las concepciones a las prácticas pedagógicas de un grupo de profesores universitarios” (Basto-Torrado 2011), es un trabajo que está más enfocado en las prácticas docentes ya que fueron sus concepciones las que fueron estudiadas, la metodología utilizada es la etnografía realizada mediante observación y entrevistas a docentes y estudiantes del área de la salud. Se trae a colación porque visibiliza, a partir del estudio que se realizó con un grupo de profesores de la Universidad Santo Tomás, seccional Bucaramanga, “Que el conocimiento disciplinar prevalece sobre el conocimiento humano” (Basto 2011: 14). Reiterando la necesidad de la formación integral, la convivencia y la alteridad.

Este tema se considera fundamental y se resalta la poca documentación, el vacío frente a las prácticas pedagógicas de los maestros desde la voz de los estudiantes y más aún, en la educación superior, específicamente en la enseñanza instrumental. Por consiguiente, en la enseñanza musical, en ocasiones, se deja de lado la reflexión pedagógica ya que a partir de ejercicios estandarizados o de métodos glo-

bales se generaliza sin tener en cuenta la individualidad de los estudiantes, como lo afirma Luís Viquez: “pareciera que el formador musical se ha visto dentro de una relación vertical de profesor-estudiante donde el aprendizaje no se crea ni se construye, sino que se replica” (2011: 8). No obstante, también es importante resaltar que como plantea Martín-Barbero (2002) ser maestro: “no sólo un oficio, el de enseñar, sino una vocación, la de formar ciudadanos” (p. 181), estando aquí la importancia de que el maestro reflexione continuamente sobre su práctica.

La reflexión pedagógica permite tener en cuenta al “otro” con sus diferencias. De allí nace la pertinencia de esta investigación, puesto que la voz de los estudiantes permite obtener otra mirada, teniendo en cuenta que son actores importantes del proceso. Escucharlos permite tener una herramienta, un insumo, que posibilitará un acercamiento entre docentes y estudiantes, enriqueciendo así la formación humana en el contexto universitario. Gracias a esta idea, nace la pregunta de investigación ¿qué sentidos le otorgan los estudiantes de música de la cátedra de clarinete a la práctica pedagógica de sus maestros en la Universidad del Cauca?

Categorías conceptuales. Un acercamiento

Prácticas pedagógicas

En Colombia las prácticas pedagógicas se han convertido en un tema de estudio muy frecuente en todos los niveles educativos. A partir de la exploración de diversas fuentes bibliográficas, de manera resumida, el concepto de ‘prácticas pedagógicas’ se visibilizó en Colombia desde 1980,

con el trabajo de diversos académicos y grupos de investigación. En este sentido, se proponen varias maneras de ver la práctica pedagógica: en primera instancia desde el Grupo de historia de las Prácticas Pedagógicas²—GHPP—se piensa el nivel escolar y las prácticas como saber. En segunda instancia, se presenta desde el campo institucional, la normatividad que tiene el Ministerio de Educación Nacional —MEN— en Colombia, dado que corresponde a un requisito para los maestros en formación y las instituciones encargadas que deben acatar dicha normatividad, a partir de allí surgieron diversos trabajos y sistematización de experiencias. En tercera instancia, se observa la cantidad de investigaciones que han surgido enfocadas en el maestro y la importancia de la reflexión de su práctica, además de su formación; por otro lado, se observó que las investigaciones sobre 'práctica pedagógica' se han realizado tanto en la educación básica como en la educación superior y que en esta última ha venido creciendo. En cuarta instancia, se presenta ya no solo las prácticas pedagógicas como elemento hegemónico, es decir, como reproducción de discursos o mecanismo de poder y control; sino que se presenta el aula como escenario de encuentros, de diálogos, se tiene en cuenta la relación docente-estudiante y el reconocimiento del otro y su subjetividad. Se investiga desde la especificidad del maestro, del contexto y de su cotidianidad.

Para efectos de esta investigación, que se realizará en la educación superior, se toma la postura de las prácticas pedagógicas como una aproximación al concepto de Mario

² El GHPP es un grupo de investigación que nace en 1979 con diversos participantes, aportando investigaciones de la pedagogía en Colombia, en la actualidad se mantiene.

Díaz (1990:15), quien plantea que son: “los procedimientos, estrategias y prácticas que regulan la interacción, la comunicación, y el ejercicio del pensamiento, del habla, de la visión, de las posiciones, oposiciones, disposiciones de los sujetos en la escuela”, como escenario de encuentros, de diálogos, que tienen en cuenta las relación docente-estudiante y el reconocimiento del otro; realizando la investigación desde la especificidad del maestro y su contexto.

Práctica pedagógica y maestros. El Clarinete

El Clarinete es un instrumento musical que pertenece a la familia de vientos maderas, esto corresponde a una manera de clasificarlos porque requiere del soplo del instrumentista para producir el sonido y, además, antiguamente eran fabricados solo en madera: “producen su sonido al poner en vibración una columna de aire que corre dentro de ellos” (Morocho 2014: 15). Asimismo, se pueden clasificar por el tipo de embocadura; en este caso, en el clarinete es de caña simple; otra característica es su tubo cilíndrico. Su familia es extensa (clarinete requinto, soprano, alto, bajo), y se afirma que el más popular es el llamado clarinete soprano.

En Colombia es un instrumento de gran popularidad, es muy utilizado en diferentes géneros musicales y su enseñanza abarca todas las edades, aunque es en la educación superior donde se busca su especialización/profesionalización. Esta formación integra diversos elementos, en la ejecución del instrumento, la cátedra de clarinete se convierte en el encuentro de estudiantes y maestros para la enseñanza, allí se enfocan diversas cuestiones como: la forma en que se toma la boquilla, la posición del cuerpo, la preparación mental, la agilidad en los dedos, la inter-

pretación de las obras musicales y la respiración. Teniendo en cuenta lo anterior, se observa la complejidad de la enseñanza en la ejecución del instrumento, dado que se abarcan aspectos técnicos, pedagógicos y didácticos.

Los maestros que enseñan clarinete en la universidad se basan en la técnica que, parafraseando a Jorquera (2002), no se trata de ejercicios repetitivos o mecánicos, para el desarrollo instrumental, el ejercicio útil, consiste en la planificación adecuada de las acciones que deberán finalmente producir la pieza musical “una acción voluntaria que nos permitirá alcanzar un sonido específico, según cómo lo hemos planificado” (p. 5). Teniendo en cuenta lo anterior, se trata de un estudio caracterizado por la actividad cognitiva. Además, no se presenta una sola técnica, puesto que se deben tener en cuenta las especificidades de los estudiantes; por ello se plantea el uso de textos guías que son llamados “Métodos de estudio” con una secuencia progresiva, los cuales se pueden observar como ejercicios para la ejecución de obras acordes al nivel de aprendizaje.

Integralidad en la ejecución del clarinete: motricidad

La motricidad es un concepto complejo que abarca el ser humano desde su integralidad no desde la dualidad alma-cuerpo como se observó cuando Descartes en el siglo XVI concibió al ser humano divisible. En la motricidad convergen diversos elementos dado que el movimiento no es mecánico, en él se presentan intencionalidades, sentires y emociones; “por un lado el cuerpo humano no puede ser aceptado tal como es descrito por las ciencias que, estando compartimentadas, siempre dan una descripción parcial desde su propia perspectiva: una cosa física, química, biológica como si fuera un producto acabado” (Dasilva, 2010).

La motricidad desde esta perspectiva, invita a otra forma de ver el mundo y en la educación incita a la reflexión, los cuestionamientos constantes, observar caminos posibles y romper con paradigmas siendo de gran importancia para la ejecución de un instrumento musical. Es así que “la motricidad acompaña a la corporeidad y ambas no se distinguen” (Rey 2001: 79), en este sentido implica el hacer, sentir y comunicar, se define la corporeidad como “la vivencia del hacer, sentir y querer” (Rey 2001: 80). La enseñanza pone de manifiesto esa corporeidad, el ser maestros implica lo anterior, un comunicar, una vivencia, un contexto con el otro; así se plantea que: “Aquí se expresa cómo el aula es un espacio que da lugar a la expresión verbal y no verbal para las corporeidades, para darle vida y relevancia a algunas experiencias del pasado” (Jiménez, Ayala y Enver 2011:101). De esta manera se observa la integralidad del cuerpo: es importante ser consciente del mismo, de los movimientos, de la expresión.

Práctica del clarinete: otros sentidos

Diversos autores hablan del sentido, pero Cristóbal Holzapfel (2005) plantea que “el hombre está permanentemente en la búsqueda, deliberada o no, del sentido en relación a lo que elige, decide, hace, y también en relación a lo que le preocupa, anhela, piensa, recuerda, imagina o siente” (p. 134). Se tomará este concepto para la investigación, puesto que conocer el sentido de los estudiantes frente a las prácticas pedagógicas de los docentes no solo se comprende desde el estar en el aula o recibir una cátedra, este va mucho más allá porque se vincula con la escogencia de la profesión, de un camino de vida, de la práctica constante de un instrumento musical que exige paciencia y disciplina,

igualmente de la integración de diversos elementos como el sentir, la emoción, la expresión. En este orden ideas, el nivel universitario se considera una etapa fundamental dotada de sentido.

Metodología

El tipo de investigación es cualitativa debido a la clase de datos que se recogieron y las técnicas que se utilizaron. Este tipo de investigación tiene en cuenta la visión de los actores en la cotidianidad, desde su propia perspectiva, “en sentido amplio, puede definirse la metodología cualitativa como la investigación que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable” (Quecedo y Castaño 2002: 7), además se considera que es inductiva dado que comienza con la recogida de datos y luego la teoría, de lo específico a lo general. Según Quecedo y Castaño (2002: 12), “se identifican tres componentes como configuradores del proceso de comprensión: 1. Preconcepción; 2. Comprensión actual; 3. Interpretación”. La investigación cualitativa se enmarca en el contexto, se realiza a partir de la indagación a los sujetos y colectivos, se plantea según su pertinencia y expone esa ‘realidad’ a partir de un procedimiento sistemático.

El diseño metodológico de la investigación corresponde a una etnografía educativa que, según Javier Murillo y Cynthia Martínez-Garrido (2010), tiene su origen a finales de los años 70 y principios de los 80, se ha utilizado “para analizar la práctica docente, describirla (desde el punto de vista de las personas que participan en ella) y enfatizar sobre las cuestiones descriptivas e interpretativas de un

ámbito sociocultural concreto” (p. 2.). Esta técnica, implica el estudio directo de las personas o grupo, la observación de su experiencia; exige acercarse a un escenario social, “a partir de aquí se van generando categorías conceptuales y se descubren regularidades y asociaciones entre los fenómenos observados que permiten establecer modelos, hipótesis y posibles teorías explicativas de la realidad objeto de estudio” (Murillo y Martínez-Garrido 2010: 3).

Así, como primera medida se fue a campo (las aulas de la cátedra de clarinete) para realizar ‘la observación’ que es uno de los elementos principales de la etnografía; consiste en “el acto de percibir las actividades e interrelaciones de las personas en el entorno de campo mediante los cinco sentidos del investigador” (Angrosino 2012:61). Esto exige no dar las cosas por sentado, sino tener en cuenta todos los detalles para luego ir registrándolos en el ‘diario de campo’ de una manera organizada y estructurada, este será una herramienta de gran importancia que constituye la evidencia de la investigación. Es importante aclarar que la observación es no participante. La ‘entrevista’ es otra herramienta de gran importancia para el etnógrafo, se procura que fluya como una conversación, pero con unos elementos guías, para así detectar diversos puntos de la investigación que no se han profundizado, por ello se busca “partir de un foco de interés y definir quién o quiénes nos pueden aportar información relevante” (Cifuentes 2011: 47). Para lo anterior se realizaron grupos focales con entrevistas estructuradas.

Los datos se analizaron teniendo en cuenta la codificación de categorías conceptuales, la codificación es “el proceso analítico por medio del cual se fragmentan, conceptualizan e integran los datos para formar una teoría”

(Corvin y Strauss 2002:11). La codificación de los datos se realizó de manera manual como técnica para analizar la información desde la 'teoría fundamentada' de Strauss y Corvin (2002), para ello se plantearon tres etapas: codificación abierta, codificación axial y codificación selectiva para luego tener como resultado una teoría. La teoría fundamentada, según los autores "se refiere a una teoría derivada de datos recopilados de manera sistemática y analizados por medio de un proceso de investigación" (Strauss y Corvin 2002: 11). Esto supone la importancia de la participación de los estudiantes.

En los aspectos éticos se tuvo en cuenta que la investigación se realizó con jóvenes universitarios y, por consiguiente, los planteamientos éticos deben ser claros. Además, el método etnográfico implica observación de e interacción con los participantes, por ello es necesario tener en cuenta diversas cuestiones, "la protección de los sujetos de investigación humanos se refiere no solo a evitarles daños físicos o psicológico. Hace alusión también a la salvaguarda de su intimidad y al mantenimiento de la confidencialidad" (Angrosino 2012: 117), por lo tanto los participantes firmaron un consentimiento informado.

Hallazgos

A lo largo de la investigación, a partir de las entrevistas, observaciones y en general del trabajo de campo donde se realizó un análisis a partir de la teoría fundamentada, se encontraron elementos comunes agrupados en grandes categorías que se convirtieron en selectivas. Estas catego-

rías se fueron organizando y en este texto se nombrará solo una de ellas.

La autonomía como factor fundamental en el aprendizaje del estudiante

La presente categoría interrelaciona diversos elementos. Como primera medida, los estudiantes coinciden en que el Maestro a partir de las prácticas pedagógicas forja 'autonomía', puesto que se presenta un notable interés por otorgarles a los alumnos una participación más activa en su propio proceso de aprendizaje. Entonces, ¿en qué consiste la autonomía?, no hay un concepto delimitado. Se plantea que:

desde la perspectiva de la sociología, Zemelman (2007) describe al sujeto como el principal agente en el desarrollo de su autonomía. Lo entiende en un proceso continuo de construcción, como un ser capaz de desarrollar, de crear su propia historia y orientarse hacia la formación permanente de sí mismo tomando consciencia de lo que le rodea (Rosso 2018: 21).

Así mismo otro autor manifiesta que la autonomía:

Es la capacidad de cada hombre y mujer para gobernarse a sí mismo, donde el primer requisito de una conducta autónoma lo constituye la decisión, por parte del ser humano de asumir directamente la responsabilidad de su propia vida y de no dejar que otros decidan en su lugar. (De Luca 2009: 907).

En este orden de ideas, se coincide en que la autonomía se construye, que implica responsabilidad y, llevándola al contexto del aula en la interacción estudiante–maestro, es parte fundamental de una formación integral, mucho más para los estudiantes de educación superior. En el caso de estudio se aclara que el concepto tiene varias aspiraciones, puesto que cuando se habla de autonomía, se habla de: toma de decisiones, independencia, responsabilidad, conocimiento de sí mismo y de la participación activa de los estudiantes.

En el proceso de aprendizaje, el estudiante tiene un papel protagónico, la autonomía y responsabilidad con que asume el proceso influyen en su avance en la ejecución del instrumento. En este sentido, se busca resaltar que, dentro de las prácticas pedagógicas, los maestros al interactuar con los estudiantes, al observarlos y escucharlos, logran desde su experiencia: nuevos conocimientos, visibilizar puntos a mejorar; pero es importante que el estudiante tenga la disposición, tenga autonomía para el diálogo y confianza en sí mismo. “Lo fundamental es que profesor y alumnos sepan que la postura que ellos, profesor y alumnos adoptan, es dialógica, abierta, curiosa, indagadora, y no pasiva, en cuanto habla y en cuanto escucha”. (Freire 2004: 83). En este sentido, se resalta que la personalidad de algunos estudiantes es más pasiva que la de otros, algunos cuestionan más; pero se vuelve indispensable este elemento y más en la enseñanza de la ejecución del clarinete puesto que se pretende estimular la creatividad y la curiosidad del estudiante para su vida profesional. Es la curiosidad la que despierta la creatividad, es a partir de preguntas que se aprende a indagar y se abren caminos y en este sentido se estimula la independencia. En esta vía,

un estudiante afirma que “el profe nos dijo una vez que, que en realidad él aquí no viene a enseñarnos nada; que los que veníamos a aprender, a conocer y a experimentar éramos nosotros”³). El estudiante sabe que desde su disposición y autonomía crece en el aprendizaje; no obstante, en la ejecución del instrumento se encuentran muchos elementos que no es posible fraccionarlos, puesto que a la hora de la ejecución interviene la respiración, la posición del cuerpo, el estado anímico. El maestro expone, realiza charlas, brinda ejemplos, y a partir de allí busca que más que conocerlos se hagan conscientes de ello y lo vuelvan parte de su quehacer musical.

Otro elemento que también se encuentra allí es la interpretación que está ligada a la cotidianidad, a las experiencias, a la especificidad del estudiante y que busca expresar estas subjetividades para que la música no sea plana sino que haya interpretación. “Stravinsky deja en claro que, para él, la interpretación y la ejecución son dos prácticas diferentes o dos etapas del proceso de materializar la música para que pueda ser percibida por un público oyente” (Vinasco 2018: 51); es decir, la música integra diversos elementos, por ello es importante la autonomía en el estudiante. De igual manera, es importante la responsabilidad: “Uno llega a la clase con muchas emociones, depende mucho de la disposición con que aborda las clases, además si también se ha preparado”.⁴ Con preparación, los estudiantes llegan más seguros, con más preguntas o, por el contrario, llegan con poca disposición a las clases. La práctica es un elemento fundamental.

³ Entrevista a estudiante. (DC:03/E:1/Nr:71).

⁴ Entrevista a estudiante. (DC:05/E:5 /Nr:118).

A partir de allí, se considera importante resaltar la experiencia descrita en *El maestro ignorante*, que cuenta la historia de Joseph Jacotot y su experiencia personal de enseñanza en los albores del siglo XIX; en esta historia “los alumnos habían aprendido sin maestro explicador, pero no por eso sin maestro” (Ranciére 2002: 28). La cita pone en entredicho la dicotomía del que sabe o que no sabe y, también, la verticalidad. Este texto le concede protagonismo al estudiante, la conciencia de la toma de decisiones y, en lo que concierne al maestro, busca que reflexione frente a la rutina. Afirma un estudiante: “yo estudio diario no porque me toque, sino porque me gusta”.⁵ Se hace énfasis en la importancia de la práctica consciente, para saber, reconocer detalles en los que se puede mejorar; en este sentido, Schön (1987) habla de la reflexión en la acción y este elemento es de gran importancia en la práctica porque se puede realizar una pausa y reflexionar sobre lo que se está haciendo o seguir con respuestas rutinarias sin saber porque se da el elemento sorpresa, “la reflexión da lugar a la experimentación” (p. 38). Así, el maestro forja autonomía y con esto promueve la importancia del trabajo independiente, de la práctica del instrumento que exige estudio y disciplina; igualmente, estimula la responsabilidad en la toma de decisiones y la relevancia de conocerse a sí mismo,

⁵ Entrevista a estudiante. (DC:03/E:2/Nr: 113).

Discusión

La alteridad. Un punto de reflexión

La reflexión de la alteridad (en latín *alter* que significa “otro”) tiene gran pertinencia en todas las épocas, se ha extendido desde diversas miradas y es un concepto de gran pertinencia, transversal a la cotidianidad. Por ello, diversos autores lo han tomado como tema central, entre ellos tenemos a Beauvoir quien utilizó al ‘otro’ para referirse al sexo opuesto; Hegel también lo plantea desde la relación amo-esclavo; Lévinas lo asume de una manera compleja y resalta el rostro como el reconocimiento del otro “el encuentro con un rostro en que el otro se da y al mismo tiempo se oculta” (1987: 120). Otros más lo han trabajado con gran profundidad. En este punto no se pretende hacer un recorrido por los autores, lo que se busca, en primera medida, es reconocer la alteridad desde las aulas de la educación superior, se sabe que allí se presenta una gran riqueza cultural, un punto de encuentro entre maestros y estudiantes, entre estudiantes y estudiantes, donde emergen grandes diferencias de pensamiento, del lugar de origen, de estilos de vida e infinidad de elementos que varían en uno y otro; también se presentan tensiones, encuentros y desencuentros. Por ello, es importante el reconocimiento tanto del maestro como de los estudiantes; la empatía en el aula, como dice Freire, quien pertenece a los autores latinoamericanos y su obra se encamina a la concepción dialéctica y dinámica entre educador y educando: “No hay docencia sin discencia, las dos se explican y sus sujetos, a pesar de las diferencia que los connotan, no se reducen a la condición de objetos uno del otro” (Freire 2004: 25), teniendo en cuenta el equilibrio como parte fundamental puesto

que el uno no anula al otro y viceversa. La enseñanza no es homogénea o lineal y la verticalidad es un elemento que debe estar ausente, porque lo que se pretende es que se integren el conocimiento y el saber del maestro, más aun teniendo en cuenta que se está hablando de la enseñanza profesional del arte, se trata de artistas formadores de artistas, “la enseñanza entraña tanto elementos propios de la sensibilidad artística como de la capacidad técnica, y que la práctica de la buena enseñanza es imposible sin la presencia de ambos tipos de elementos” (Brubacher, Case y Reagan 2000: 339).

Por consiguiente, cuando se escucha al estudiante se está reflexionando sobre la práctica del maestro, sobre su saber, además la alteridad plantea descubrir un yo pasando por un tú (Silva 2009: 121). Si se escucha al estudiante, este tiene un papel activo no como receptor de información. De la misma manera, es necesario hablar del cuerpo, pues a través de él se interactúa con el mundo, se viven las experiencias y buscamos conocernos nosotros mismos y también a los demás, a nuestro entorno. El cuerpo físico es vital, y los aspectos anatómicos que intervienen a la hora de la ejecución también hacen parte de la práctica musical:

La técnica de un instrumento de viento no es evidentemente tan sólo manual (manejo de llaves, etc.), sino que la energía proviene del soplo, es decir, la posición del cuerpo y el manejo del diafragma y los músculos intercostales son fundamentales para el buen resultado sonoro y evitar fatigas (Britos 2019).

Es decir, los músicos trabajan en el fortalecimiento de los músculos, la relajación de los mismos, de tal manera que la técnica es un componente básico en la formación musical, a través de ejercicios diarios y repetitivos permite lograr coordinación, agilidad, etc. Por consiguiente, es importante tener en cuenta en esta discusión la motricidad puesto que: “la motricidad no indaga por una cultura que dice llamarse física (cultura física) implica ver el cuerpo objeto de representación, es decir, como totalidad objetiva” (Kon-Moción 2008:110), es decir integra diversas cuestiones y la reflexión de la alteridad es una de ellas.

Referencias

Angrosino, Michael

2012 *Etnografía y observación participante en investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata.

Basto-Torrado, Sandra Patricia

2011 *De las concepciones a las prácticas pedagógicas de un grupo de profesores universitarios*. *Magis. Revista Internacional de Investigación en Educación*. 3(6): 393-412.

Britos, Gustavo

2019 *Anatomía aplicada a la ejecución de instrumentos musicales*. Disponible en: https://www.academia.edu/19919634/Anatom%C3%ADa_aplicada_a_la_ejecuci%C3%B3n_de_instrumentos_musicales (Acceso 30/10/2019).

Brubacher, John, Charles Case y Timothy Reagan

2000 *Cómo ser un docente reflexivo: la construcción de una cultura de la indagación en las escuelas*. Barcelona: Gedisa.

Cifuentes, Rosa María

2011 *Diseño de proyectos de investigación cualitativa*. Buenos Aires: Novedades educativas.

Dasilva, F

2010 *El pensamiento Merleau Ponty: la importancia de la percepción*. *MIRIADA*. 3 (6). Disponible en: <http://p3.usal.edu.ar/index.php/miriada/article/view/25/47>

De Luca, Catherine.

2009 *Implicaciones de la formación en la autonomía del estudiante universitario*. *Electronic Journal of Research in Educational Psychology*. 7(2), 901-922.

Díaz, Mario

1990 *De la práctica pedagógica al texto pedagógico*. *Revista Pedagogía y saberes*. 1(1): 14-27.

Freire, Paulo

2004 *Pedagogía de la Autonomía*. Barcelona: Siglo Veintiuno editores..

Holzapel, Cristóbal

2005 *A la búsqueda de sentido*. Santiago de Chile: Ed. Sudamericana.

Jiménez, Franco; Alejandra Ayala y José Enver

2011 *Aportes de la motricidad en la enseñanza*. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*. 7 (2): 95-119.

Jimeno, Manuela Gracia y Arturo Goldaracena

2000 *Clarinete. Propuesta de secuenciación de contenidos y unidades didácticas para escuelas de música*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Educación y Cultura.

Jorquera, Cecilia

2002 *¿Existe una didáctica del instrumento musical? Leeme*. *Revista Electrónica Europea de Música en la Educación*. (9). Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/9731/9167> (Acceso 20/11/2018).

Kon-mocion

2008 *Motricidad humana y gestión comunitaria: una propuesta curricular*. Popayán: Universidad del Cauca.

Lévinas, Emmanuel

1993 *El tiempo y el otro*. Barcelona: Paidós.

Martín-Barbero, Jesús

2002 *La crisis de las profesiones en la "sociedad del conocimiento"*. *Nómadas*. (16): 177-182

Morocho, Paulo

2014 *'Evolución de la música de cámara en Ecuador en el formato de quinteto de vientos maderas durante el siglo XX'*. Tesis. Maestría en Pedagogía e Investigación musical. Universidad de Cuenca. Cuenca.

Murillo, F. Javier Y Cynthia Martínez-Garrido

2010 *Investigación etnográfica*. Madrid: UAM.

Pelinski, Ramón

2005 *Corporeidad y experiencia musical*. Trans. Revista Transcultural de Música [en línea]. 5. Disponible en: <http://www.redalyc.org/html/822/82200913/index.html> (Acceso 20/11/2018).

Quecedo, Rosario y Carlos Castaño

2012 *Introducción a la metodología de investigación cualitativa*. Revista de Psicodidáctica. (14): 5-39.

Rancière, Jacques

2002 *El maestro ignorante*. Barcelona: Editorial Alertes.

Rosso, Giovanna

2018 *'Nivel de autonomía en estudiantes de primer semestre de tres universidades privadas de Bogotá. D. C.'*. Tesis. Maestría en psicología. Universidad Católica de Colombia. Bogotá.

Schön, Donald

1987 *El profesional reflexivo. Como piensan los profesionales cuando actúan*. Buenos aires: Paidós.

Silva, Freddy

2009 *Alteridad y su itinerario desde las perspectivas multidisciplinares*. Reflexiones. 88 (1): 119-135.

Strauss, Anselm y Juliet Corvin

2002 *Bases de la Investigación cualitativa, técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Rey, Ana

2001 *"La corporeidad"*. En, Eugenia Trigo (coord.), *Fundamentos de la motricidad humana: aspectos teóricos, prácticos y didácticos*, pp 75-88. Madrid: Ed. Gymnos..

Vinasco, Javier A.

2018 *La interpretación musical como hábito: diversidad en el departamento de música de la Universidad EAFIT desde una perspectiva semiótica*. Ricericare. (9):10-26.

Víquez C., Luís

2011 *Buscando un por qué a los procesos de enseñanza y aprendizaje del clarinete en su etapa inicial*. Revista Educación. 35 (11): 111-121.

El jazz como herramienta integradora en la formación musical

Juan Felipe Morales Burbano

Introducción

Estoy agradecido con la oportunidad que me brinda el Seminario Internacional de Arte y Alteridad de poder compartir la idea de la improvisación como una herramienta que aporte a la interpretación musical, y se incorpore a los métodos que pertenezcan a las fuentes bibliográficas de los programas de estudio. Para ello me he basado principalmente en mi experiencia como músico y todos los aprendizajes de muchos años con maestros de jazz o compañeros que me comparten uno que otro consejo de vez en cuando.

Es importante hablar un poquito de mi experiencia con el jazz. A lo largo de mi carrera me he enfrentado a muchos obstáculos y personas que dicen que el jazz en el Cauca es un género que no cautiva a la población, ya que la mayoría de personas prefiere asistir a conciertos de otro tipo de música. He trabajado en diversos géneros como bajista eléctrico, pero mi enfoque musical ha estado muy marcado por el jazz. He podido dirigir un grupo de jazz, participar como músico en una *big band* y tocar con personas que han aportado demasiado a mi interpretación e improvisación.

Quiero empezar por mencionar que soy estudiante de Dirección de banda en la Universidad del Cauca, en donde he encontrado esa curiosidad que nos surge a todos por la improvisación, y la gran pregunta es ¿para qué sirve la improvisación? Otro de los aspectos importantes en los que he basado este trabajo de investigación es el desarrollo de una herramienta

con todos esos elementos que nos salvarían al momento de acompañar un *jam session* e improvisar.

Tengo compañeros muy virtuosos a la hora de leer una partitura, pero cuando se enfrentan a una improvisación en tiempo real quedan estupefactos. Por ende, he encontrado que la improvisación es un medio que resulta muy provechoso para la imaginación de los estudiantes y que, posteriormente, se convierte en una herramienta fundamental para la composición musical.

Por último, ha sido muy interesante analizar la música como un lenguaje, y encontrar distintos puntos de vista cuando he alternado con músicos profesionales del Cauca que me enseñaron utilizando una pedagogía musical que contiene elementos del jazz, los cuales me proporcionaron un método sencillo y provechoso para la interpretación musical en tiempo real.

El jazz es un género musical que tiene como característica principal el *swing* y estructuras rítmicas de ascendencia africana, como también progresiones armónicas como el II–V–I que comúnmente se cree que es exclusiva del jazz, pero ya había sido usada en el barroco por autores como Bach.

El surgimiento del jazz se considera toda una fusión de tradiciones y culturas afroamericanas que nacen de la esclavitud que existía en América del Norte a finales del siglo XIX. Estados Unidos, por entonces, era un país construido por inmigrantes y millones de esclavos, pero la libertad de expresión para los afroamericanos estaba prohibida, sobre todo en el sur de los Estados Unidos. Por consiguiente, al norte, en Luisiana en la ciudad de New Orleans, empezaron a aparecer muchos músicos afro sin formación que principalmente empezaron a formar bandas de marcha, a interpretar en sus rutinas de trabajo las famosas *work*

songs, como también las canciones de blues y las *spiritual songs*, que más adelante se convierten en formas musicales perfeccionadas por músicos de jazz académicos.

¿El jazz es un estilo o un lenguaje?

En todo el mundo surge la pregunta de si la música es un lenguaje. Para responderla hago una comparación entre los distintos tipos de lenguajes que existen como los idiomas o el lenguaje no verbal, cuya principal función es posibilitar la capacidad de expresarnos; en este sentido, la música también es un lenguaje que nos permite expresarnos a través del sonido. Esto nos daría a entender que el jazz no es un lenguaje, pero sí es un estilo dentro de la música, y entendemos que la música es una manera de comunicar una expresión artística sin importar cuál sea nuestra lengua materna, a diferencia de un idioma que nos sirve para expresarnos en determinadas regiones del mundo. Por ejemplo, no podemos hablar alemán y dialogar con alguien que solo hable el español; en cambio, la música todos la usamos para poder recrear un sentimiento o algún fenómeno dentro de la naturaleza o el ser.

Para ir entendiendo al jazz como un estilo se requiere de un lenguaje musical en el cual encontramos elementos como las corcheas *swing* y la *blue note*, que se convierten en parte fundamental de los estilos del jazz como lo son el *dixieland*, el *ragtime*, el *gospel*, el *swing*, el *bebop*, la *bossa nova*, etc.¹Referentes

¹ Recomiendo este video de Victor Wooten en el que explica de manera muy concisa por qué la música también es un lenguaje. Victor Wooten. (13 ago. 2012). *Victor Wooten: La música como lenguaje*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3yRmbH36HRE>

El jazz es un arte improvisada que requiere de unos conocimientos previos. Para entender más este asunto quiero mencionar un fragmento de un artículo de la Fundación Juan March llamado “Bach, el jazz y la improvisación” que menciona lo siguiente:

El caso de Bach es único en la historia de la música: ningún otro compositor ha dejado en las generaciones siguientes una huella tan profunda en el estilo, tan prolongada en el tiempo y tan apreciable en los oyentes. El dominio sin parangón del contrapunto y el carácter atemporal y abstracto que emana su música han sido fuentes inagotables de inspiración. Hasta el extremo de que, como pocos otros autores, Bach ha traspasado las fronteras estilísticas para alentar reinterpretaciones en clave de jazz, con el carácter libre e improvisado que caracteriza a esta música.

La música va mucho más allá de lo que aparece escrito en la partitura. En concreto, la notación musical es una herramienta que simplifica y reduce los distintos fenómenos que definen el arte sonoro, asumiendo que algunos de ellos son tan complejos que resultan imposibles de ser transcritos. Por ello, cuando un intérprete ejecuta varias veces una determinada obra, aunque intente hacerlo siempre de la misma manera, en verdad, está creando una versión nueva, única e irrepetible cada vez. Aceptando esto, es decir, superando el texto escrito en la partitura y poniendo el foco en el acto performativo, deja de tener sentido analizar la

música programada en los conciertos y gana interés la manera cómo esta se interpreta” (Fundación Juan March 2018)

Antes de proseguir con los siguientes temas quiero mencionar que este proyecto de investigación está enfocado a todo tipo de comunidad interesada en aprender los elementos más comunes utilizados en el jazz, o para aquellas personas que ya conocen un poco, pero quieren saber cómo organizar su improvisación y su *comping*. Para bridar dicha información me he basado en libros y artículos como *El libro del jazz piano* de Mark Levine (2003) y en mi experiencia como músico

El jazz y la alteridad

En el jazz encontramos una manera muy práctica de comunicar nuestros pensamientos, y la fluidez en tiempo real de un músico de jazz viene desde un principio muy básico que comparten mucho los budistas o los yoguis, el cual se basa en dejar que tus pensamientos estén totalmente enfocados en el presente y no en el pasado ni en el futuro, entonces tendremos una comprensión más completa de lo que queremos transmitir en un determinado momento. Es por esto que nuestra energía es vital para entendernos con los demás músicos tanto en el escenario como en la vida, ya que la música como lenguaje debe ser algo muy sincero y debe transmitir lo que realmente sabemos.

En los formatos del jazz encontramos los tríos, cuartetos, quintetos, sextetos y septetos, que es lo más común; sin embargo, nunca hay límites en el número de músicos

en las agrupaciones. También el jazz tiene su formato orquestal conocido como las *Big Bands*, en donde se involucra al director de orquesta y todo lo que se interpreta está totalmente estructurado. Tanto las improvisaciones como la melodía están limitadas a determinado número de compases. En cambio, las agrupaciones manejan una estructura que se puede moldear o desordenar al gusto de los músicos, pero requiere de una comunicación que va mucho más allá de lo musical, con todos los sentidos, sobre todo con el sentido visual y auditivo, para generar una especie de comunicación muy atenta entre los músicos. La forma típica de tocar con agrupaciones es la siguiente:

- Intro
- Tema o exposición
- Vueltas, ruedas o sección de solos
- Volver al tema o reexponer
- Coda

La forma típica de tocar estándares de jazz es la forma blues y la forma AABA:

- La sección A, comúnmente llamada “verso”
- La sección B, denominada “puente”

La pregunta-respuesta

El jazz usa mucho la imitación como principal herramienta, para ello es importante comprender que nuestros diálogos cotidianos se basan en una pregunta y una respuesta que tienen como fin la comunicación de una ocurrencia. En ese sentido, es importante empezar por asimilar la

improvisación con un diálogo e imitar a los que sean más expertos hablando.

Cuando aprendemos a dialogar con la música e interpretamos el jazz como otra forma de comunicación y expresión damos un paso vital hacia el desarrollo de una improvisación auténtica, con ella encontraremos que la música trasciende lo técnico o lo físico y pasa a un plano más intelectual del ser donde los sonidos del jazz se caracterizan por poseer una cualidad imitativa que refleja un contexto social. Un ejemplo de esto es el caso de John Coltrane un saxofonista muy espiritual que lograba capturar la esencia que le transmitía la naturaleza o los acontecimientos ocurridos en determinada región del mundo. Esta cualidad imitativa es clave en todo lenguaje para formar frases con sentido propio.

Vemos que la composición y la improvisación requieren de una capacidad imitativa o creativa en donde se deben enlazar muchas frases musicales que plasmen una idea o un mensaje. Entonces cuando escuchamos jazz vamos a encontrarnos con un elemento muy típico en toda la música: la pregunta-respuesta. Para entender mejor sobre este asunto quiero empezar por recordarles algunos conceptos básicos a partir de una comparación que haré entre nuestro lenguaje común y la música:

La célula: sabemos que es la estructura más pequeña de toda pieza musical conformada por dos o más valores rítmico-melódicos. Esto en nuestra lengua materna es similar a las letras y las vocales

El motivo: es el conjunto de notas con significado musical. En lenguaje hablado es similar a una palabra.

La frase: es una melodía con sentido propio que termina en una cadencia o reposo. Una frase musical equivale a una oración en el lenguaje de las palabras

Cadencia o reposo: son pausas que dividen a las frases musicales.

Si mañana sale el sol, entonces voy a correr.

Cadencia suspensiva cadencia conclusiva

Antecedente - Pregunta

Consecuente - Respuesta

Si mañana sale el sol, entonces voy a correr.

Pregunta Respuesta

Un ejemplo más musical: el sistema de arriba sería la pregunta y el de abajo la respuesta.

La improvisación

La improvisación es un aspecto muy importante para un músico de jazz, pues cuando este tiene un dominio total aprende a incorporarse a cualquier atmosfera sonora. Es por eso que vemos que los jazzistas a nivel mundial, cada año en el día internacional de jazz interpretan, al final de la ceremonia, la canción "Imagine" de John Lennon, la cual representa la unión de culturas en torno al jazz, y un mensaje de paz que expresa el deseo de que no exista división o discriminación en la sociedad, por el contrario vemos la gran ventaja de la música como lenguaje universal en la humanidad, el cual nos lleva a diversos mundos y nos toca fibras muy internas.

Según recomendaciones de Jaime Henao fundador de La misma gente y pianista de jazz de Cali: al practicar la improvisación, ya sea que la escribamos pensando en todos los aspectos que componen el estándar de jazz o pasemos un buen tiempo con el instrumento practicando muchos motivos, frases o ideas, como resultado obtendremos el no equivocarnos en tiempo real. Ya que si pasas la mano por

donde no la has pasado antes, el motivo o la frase saldrá mal al momento de improvisar. Es por eso que no hay nada más sincero que una improvisación, ya que refleja lo que realmente has practicado: muchos motivos, frases o ideas

Según mi experiencia estudiando y tocando en agrupaciones de jazz

Quiero aclarar que estas son algunas técnicas de analizar la improvisación respecto a los estándares del jazz; sin embargo, hay muchos aspectos que menciono que son muy validos en la *big band*. El mejor consejo que puedo dar es empezar tocando estándares, ya que una obra orquestal lleva a otros aspectos más complejos que no es necesario abarcar en un inicio.

Una cualidad rítmica especial conocida como swing

El swing o las corcheas swing: consiste en tocar el grupo de dos corcheas, pero pensando en un tresillo con sus dos primeras corcheas ligadas o sin la corchea de la mitad.

La blue note

Consiste en una nota de paso entre el quinto y el cuarto grado en una escala pentatónica, pero hay muchos otros tipos de *blue note*.

Un sonido y un fraseo que reflejan la personalidad de los músicos ejecutantes

Esto es algo único en cada músico, se trata de encontrar algo que nos caracterice. Para ello Mark Levine (2003) recomienda transcribir todos los solos de jazz que podamos de diferentes intérpretes y también transponer todo lo que tocamos a todas las tonalidades.

Desde mi experiencia reflejar la personalidad en tiempo real es algo que consiste en ir más allá de la teoría, y enfocarse en la práctica constante, la cual se refuerza con los *jam sessions* o los ensayos en casa. Encontrar un sonido único requiere, en un inicio imitar a otras personas o cualquier tipo de sonido que capturemos en el ambiente. La imitación irá mostrando diversas formas de encontrar cómo unir todos los elementos musicales mencionados y moldearlos de una manera que nos identifique con nuestros diálogos comunes.

La narrativa musical

Consiste en crear una sensación de inicio, desenlace y final como cuando nos cuentan una historia o prestamos atención a un diálogo. También, podemos desordenar este diálogo empezando por el final o el desenlace y poniendo el inicio al final, pero sin perder un enlace entre ellos para que no se pierda el discurso musical.

Un diseño melódico

Como vimos anteriormente las frases nos sirven para formar una melodía más sólida, por lo tanto la improvisación utiliza un recurso muy usado en la composición musical que son los diseños melódicos.

- Diseño horizontal. Cuando la línea melódica se mueve muy poco usando notas repetidas DO-DO-RE-MI-MI-MI-RE-RE-DO.
- Diseño ascendente, es cuando la melodía sube desde lo grave hacia lo agudo DO-RE-MI-FA-SOL.
- Diseño descendente, cuando baja de lo agudo hacia lo grave DO-SI-LA-SOL....

- Movimiento ondulado. Cuando la melodía va y viene sobre una nota base DO-RE-MI-FA-MI-RE-DO-RE-DO-SI-LA-SI-DO-SI-LA
- Movimiento quebrado. Cuando la melodía se mueve formando intervalos amplios MI-SI-RE-LA-DO-LA-MI-DO
- Movimiento simétrico. Cuando en el centro de la melodía está el punto más grave o más agudo de la misma DO-MI-SOL-DO-DO-SOL-MI-DO

Rearmonización

Aquí te presento algunas técnicas básicas de rearmonización en el jazz.

Alterar los acordes

Consiste en la forma de adicionar notas o también quitar, dependiendo de qué intervalos queramos utilizar para que un acorde coja determinado color o se amplíe sonoramente. Para ello quiero mostrar el siguiente ejemplo propuesto por Mark Levine:

¿Qué notas agregar a los acordes?

Séptima Menor	Séptima Dominante	Séptima mayor
5	5	+4
b5 (con acorde semidisminuido)	9	5
9	b9	+5
11	+9	6
6	+11	9
b6	13	
+7 (con acorde mayor-menor)	b13 (o +5)	

Según Mark Levine (2003) estas son las notas que podemos agregar a los acordes de séptima dominante, séptima mayor y séptima menor. Al inicio del libro Levine aclara que utiliza el signo + para las notas aumentadas o sostenidas y la b para indicar que es bemol. Como podemos ver, entre las posibilidades de adicionar notas aparece la quinta lo cual nos hace preguntarnos por qué adicionar la quinta si es un intervalo que siempre debería estar puesto dentro de los acordes, pero en el *comping* del jazz por lo general se quita la quinta para dejar solo la tercera y la séptima del acorde. Mark también dice que en los acordes se puede quitar la tónica del acorde o el primer grado para dejárselo exclusivamente al bajista y por ejemplo el piano o la guitarra ya pueden tocar el acorde con el resto de intervalos sin tocar el tono fundamental.

Dentro de las adiciones, encontramos un acorde con séptima mayor que también contiene séptima menor, por consiguiente hay que tener claro que las dos séptimas no pueden quedar juntas en el acorde ya que se formaría una segunda menor que suena muy disonante. Entonces, lo que hacemos es poner cualquiera de las dos séptimas en el bajo y poner el resto del acorde, el cual Mark nos especifica debe ser exclusivamente con acorde mayor o menor.

Aumentar o reducir el número de acordes

Consiste en reducir o aumentar el número de acordes por compas esto sobre todo lo hacen los músicos en los estándares de jazz.

Sustituir un acorde, o un grupo de ellos, por otro(s)

Consiste en reemplazar un acorde por otro. Quiero presentar un esquema que me dio a conocer el maestro en guitarra Pablo Gnecco, el cual nos muestra una manera sencilla o tradicional de los movimientos armónicos más

usados en Occidente, los cuales se mueven principalmente entre tónica, subdominante y dominante.

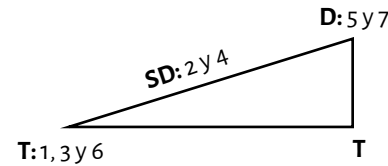


Imagen 1. Representación de funciones y grados que pertenecen a tónica, subdominante y dominante.

Fuente: elaboración propia

Observamos en la imagen una manera muy sencilla de representar las funciones y los grados que pertenecen a tónica, subdominante y dominante. Vemos que los grados uno, tres y seis pueden cumplir la función de tónica; los grados dos y cuatro pueden cumplir la función de subdominante y los grados cinco y siete pueden cumplir la función de dominante.

Dos de las técnicas más comunes para ello son la rearmenización de un acorde dominante por una progresión II-V.

- Intercambios modales.
- Sustituto tritonal.

Acordes suspendidos y frigios

Los acordes suspendidos y frigios son la unión entre un acorde subdominante y uno dominante, esto sirve mucho para rearmenizar las progresiones, sobre todo para reducir el número de acordes. Las cifras de estos acordes son las siguientes: sus 2, sus 4 y acorde frigio pero la mayoría de las veces los encontramos, por ejemplo: F/G, Am/G, Dm/G, etc....

Los acordes más usados

TRIADAS	7 ^a	9 ^a	11 ^a
 C C Ma C triad	 C7	 C9	 C11
 C- C m C tri	 C7(b9) C7(b9)4 C7(b9)	 C9(b9) C9(b9)4 C9(b9)	 C11(b9)
 C sus4 C4	 C7(sus4)	 C9(sus4)	
 C+ C+5 C+7 C+5	 C7+5 C+7 C7+5	 C9+5 C+9 C7+9	
 C ⁺ C (M7) C dim C dim triad	 C ⁺ C ⁺ 7 Cmaj7 CMaj7	 C ⁺ 9 C ⁺ 7 C9	 C ⁺ 11
6^a			
 C6 Cmaj6	 C ⁺ 6 C ⁺ maj7 C ⁺ 67	 C ⁺ 69 C ⁺ 69	
 C-6 C-6	 C ⁻ 6 C ⁻ 7 C dim	 C ⁻ 69 C ⁻ 69 C ⁻ 9	
	 C ⁺ 6 C ⁺ 7 C ⁺ 7(b9)	 C ⁺ 69 C ⁺ maj7(b9) C ⁺ 6(b9)	
		 C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		 C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		 C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		 C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		 C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		 C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		 C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		 C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	
		C ⁺ 69 C ⁺ 69 C ⁺ 9	

II–V–I
V–V–V
I–VI–II–V
III–VI–II–V
I–II–III–IV
I–IV
II–V–I–IV dominante

Los *rhythm changes*.

La importancia de la transposición y la transcripción para la improvisación

Ahora bien, todos sabemos que la transposición es algo que a los músicos les cuesta mucho al inicio, pero en el jazz cuando aprendes a transcribir y a transponer todo lo que tocas es como si lo aprendieses el doble. En resumidas cuentas, es como dialogar en todas las tonalidades y, por ende, esto nos dará una gran capacidad auditiva al momento de improvisar en tiempo real.

Tocar los estándares de jazz en todas las tonalidades nos brinda una gran capacidad imaginativa al momento de moldear lo que queremos expresar. He descubierto que el jazz es un estilo musical que nos permite interpretar nuestra vida por medio de la improvisación, es vuelve un medio de creación y composición para el ser humano, el cual logra develar sentimientos tanto profundos como espirituales.

Por último, es muy importante identificar auditivamente

El jazz tonal es aquel que siempre va a tener un centro tonal dentro del modo jónico y su relativa menor armónica o melódica.

El jazz modal en cambio no posee un centro tonal, por lo tanto, las progresiones armónicas se conforman por la selección o el intercambio entre los diferentes modos griegos. Este tipo de jazz se caracteriza por poseer pocos giros armónicos e improvisaciones muy largas como el famoso estándar de Miles Davis “So what” o el famoso “Maiden voyage” de Herbie Hancock en donde todos los acordes están suspendidos.

El jazz atonal surge con el innovador álbum de Miles Davis *Bitches Brew*, en el cual la estética musical cambia por completo, y los músicos tienen mucha más libertad. Aunque no entiendo muy bien el jazz atonal, tengo entendido que su forma musical no es ni tonal ni modal sino que se busca que siempre suene muy disonante.

La percepción de la música es un factor que depende mucho del contexto y el entorno social que nos rodea. Vemos que las culturas alrededor del mundo tratan de reflejar sus tradiciones y costumbres a través de las artes. Gracias a esto, he encontrado que los diversos géneros musicales en el mundo no se pueden clasificar como buenos o malos sino que dependen de un carácter interpretativo que damos al momento de expresarlos, el cual logra transmitir ciertas sensaciones que caracterizan la forma de vida en una población.

Conclusiones

Después de todo, la mejor forma de sentir la música al máximo es disfrutar lo que interpretamos y ponerle un mensaje que comunique algo sincero. No hay nada más sincero que una improvisación, ya que a través de ella podemos expresar lo que en realidad pensamos o senti-

mos, como también lo que en realidad hemos estudiado musicalmente.

Las personas alrededor del mundo cada vez comprenden el significado de la música improvisada. Por esto que el jazz ha sido un estilo que además de fusionarse con músicas tradicionales norteamericanas también se ha mezclado con sonidos de todo el mundo como por ejemplo: lograr fusionar sonidos de una sitar hindú con sonoridades del funk o lograr un anclaje con músicas tradicionales de todo oriente y medio oriente, o la improvisación al estilo de rumba flamenca en España, como también el famoso álbum de Dave Brubeck *Time Out* en el que hay una fusión entre el jazz y músicas tradicionales de Turquía. Todos estos estilos actualmente se consideran parte del jazz. Has parte tú también ya que el jazz no se niega a ninguna manera de hacer música por lo tanto busca generar alianzas para crear diversos tipos de composición e innovar y promover una evolución musical.

Resultados

Los primeros pasos en la improvisación son algo que nos cuesta a todos. Poder imaginar cómo llevar un buen solo y mantener un patrón que nos guste tanto a nosotros como al público; como también saber qué escalas usar correc-

tamente nos lleva a pensar que la música no solamente es la expresión de otro autor y el sentimiento que nosotros percibimos de eso, sino también un medio por el cual podemos crear nuestras propias composiciones que expresan lo que en realidad viene de nuestra imaginación musical, la cual podemos moldear en tiempo real. Así que, el interesado(a) en aprender a improvisar encontrará que poco a poco la música junto a los módulos lingüísticos de nuestra lengua materna se irán uniendo para formar diálogos expresados a través del sonido.

Entre otros resultados, los estudiantes de jazz aprenden de una manera muy imaginativa a comprender y a escuchar mejor la armonía, la melodía, el ritmo entre otros elementos que surgen a partir de un diálogo personal, que luego se lleva al escenario. Por último el aprendiz descubrirá que pasar largas horas practicando una improvisación no es una pérdida de tiempo, sino una herramienta que a futuro servirá para la composición de una obra musical.

Referencias

Fundación Juan March

2018 *Bach, el jazz y la improvisación (3/3)*. 1 de diciembre de 2018.

Recuperado de: https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/15_34889.pdf

Levine, Mark

2003 *El libro del jazz piano*. Pentaluma: Sher Music. EE UU.

***Evocatio* para clarinete y guitarra:** mixtura de realidades sonoras pasadas y composición algorítmica

Mauricio Arcos Rodríguez¹

Introducción

Partiendo de la premisa fundamental referida a que la tecnología, como un campo de exploración altamente significativo en un mundo globalizado como el actual, posibilita ampliar el espectro de estudio hacia campos disciplinares o interdisciplinares posiblemente poco explorados, creemos que los ordenadores juegan un papel fundamental en la transformación de procesos compositivos que conlleven a la creación artística o revaloración del conocimiento. En este contexto, estamos totalmente de acuerdo con las posturas de Berríos & Buxarrais (2005) quienes argumentan que la evolución científica y tecnológica de los últimos tiempos ha dado lugar a la sociedad de la información.

¹ Docente Departamento de Música Universidad del Cauca

La aparición a mediados de los años 90 de las llamadas nuevas tecnologías entre las que se incluyen el ordenador, el teléfono móvil e Internet, ha producido una verdadera revolución social; principalmente, porque nos ofrecen posibilidades de comunicación e información con el mundo y posibilitan el desarrollo de nuevas habilidades y formas de construcción del conocimiento que anteriormente eran desconocidas y que además nos plantean nuevos desafíos sociales que debemos asumir de forma responsable (Berríos & Buxarrais 2005).

Por otra parte, e inmersos en nuestro campo disciplinar, los procesos investigativos en los cuales se involucra el ordenador como herramienta indispensable para la obtención de datos ya sean analíticos, estadísticos, estilísticos, creativos, etc., han generado un nivel de confiabilidad y validez muy acorde con los postulados científicos de las ciencias naturales y físicas (ciencias duras). En tales circunstancias, somos conscientes de la necesidad imperante de vincular y conocer algunos programas computacionales que, acorde con los proyectos de estudio académicos que se estén desarrollando, nos permitan exhibir los resultados obtenidos fruto de procesos investigativos sistemáticos y rigurosos; los cuales, en nuestro caso, se enmarcan en la denominada investigación-creación desde la perspectiva de la investigación para la práctica artística.

La investigación *para* la práctica artística produce *conocimiento* o *herramientas* para el desarrollo de la actividad musical en el más amplio sentido. En

mi opinión, son recursos teóricos y tecnológicos para la creación, interpretación, escucha y estudio de la música, que producen herramientas *conceptuales, técnicas e instrumentales*. Las *conceptuales* serían nociones teórico-prácticas para la creación, interpretación, análisis, escucha, terapia, enseñanza, etc. Por ejemplo: sistemas de composición o de análisis musical; práctica interpretativa histórica; desarrollos de musicoterapia, edición de partituras, conceptos pedagógicos para la didáctica, estrategias de estudio, enseñanza a todos niveles y destinatarios, etc. Los *técnicos* incluirían perfeccionamiento de técnicas instrumentales tradicionales y expandidas, estrategias de estudio del instrumento, higiene corporal, etc. Los *instrumentales* comprenderían instrumentos musicales, software para creación, interpretación, escucha y gestión musical de archivos y colecciones, etc., material de enseñanza como artículos divulgativos, libros didácticos (no de investigación básica que quedarían incluidos en la investigación *sobre* la práctica artística), recursos multimedia, etc. (López-Cano 2013: 228-229, énfasis en el original).²

² Además de dicha tipología y según el autor referido, existen dos áreas más de trabajo en el campo de la de investigación: 1) Investigación *sobre* la práctica artística y 2) *A través* de la práctica artística o *investigación artística*. "La investigación *sobre* la práctica artística es el ámbito más académico y tradicional. Es el trabajo habitual de las (etno)musicologías, pedagogía, la psicología y la cognición musical, etc. [...]. La investigación *a través* de la práctica artística o *investigación artística* constituye un campo emergente de difícil definición. Es un "concepto sombrilla utilizado para referirse a actividades de investigación con un conocimiento de base y mirada artísticas y que se inserta en el conservatorio. En general, aborda preguntas y problemas que no pueden ser atendidas en contextos que no posean un nivel de práctica artística alto o sin la participación de profesionales artísticos" (López-Cano 2013: 228-229).

Con base en dicho marco y, centrados concretamente en las herramientas teórico prácticas para la creación (conceptuales), el presente texto ha sido estructurado sobre tres apartados específicos: 1. Matemáticas, composición algorítmica y FractMus, 2. Estado de la cuestión, elaborado sobre dos perspectivas concretas y 3. Una deconstrucción de la pieza objeto del presente examen. En el primer apartado, luego de realizar un acercamiento a uno de los pioneros en el estudio sistemático de los diversos procesos implícitos en la composición algorítmica e inmersa en ella el empleo de software como herramienta compositiva, se desarrolla la temática referida tanto a la 'composición algorítmica' y sus distintas implicaciones musicales así como el programa involucrado en nuestro trabajo (FractMus), aclarando que su utilización como recurso tecnológico fue empleado en el proceso creativo del primer movimiento (Preludio) de *Evocatio*.

Complementando dicha información surge el segundo apartado, el cual ha sido propuesto con el fin de traer a consideración algunos ejemplos de la literatura musical en los que se ha utilizado directamente el *software* en mención, procurando observar a través de ellos su aplicabilidad concreta. Anexo a dichos antecedentes, también se exponen algunos trabajos académicos derivados del "Concierto para clarinete" del compositor Aaron Copland, los cuales se circunscriben sobre dos entornos: estudios analítico-performativos y propuestas composicionales derivadas del concierto en cuestión.

Finalmente, y fuera de las conclusiones con la que se cierra la presente ponencia, aparece el tercer y último ítem general en el que se involucra una serie de conceptualizacio-

nes y explicaciones puntuales inherentes a la obra musical objeto de nuestra propuesta de investigación-creación, a través de ejemplos sonoros y audiovisuales que posibilitan apreciar la correlación implícita creada entre las diversas realidades sonoras de un pasado lejano (como los modos antiguos) y otros cercanos como los discursos sonoros del siglo *XX*, sumados a las lógicas involucradas en las propuestas composicionales de la denominada composición algorítmica. Todo ello en una macroestructura planteada sobre dos movimientos morfológicamente contrastantes: I. Preludio y II. Tema variado y final; inmersos, a su vez, en un lenguaje tonal (expandido)³ cuya sonoridad emergente y fijada sobre el papel genera uno de los dos estados en la música, en términos de Stravinski: "Es importante distin-

3 Inscrita en el contexto armónico de la música, la tonalidad expandida involucra una serie de procedimientos descritos por *LaRue* (1998:41) de la siguiente manera: a) *Diatonismo ampliado*, que incluye acordes por terceras superpuestas más extensos que los habituales y libre cambio de modo (en las formas mayor y menor) sobre el mismo tono. b) *Cromatismo*, que incluye acordes alterados (alteración de acordes convencionales) y la modulación entre tonalidades alejadas, o relacionadas cromáticamente. c) *Neomodalidad*, que explota el sabor antiguo de las progresiones modales, en particular de aquellas que poseen un carácter antitonal, tales como I_{-b} , VII o V^{b3} -I o IV-Im; modalidades exóticas, tales como la escala de tonos enteros, los modos folclóricos de Bartók y aquellos similares que producen nuevas posibilidades de acordes. d) *Disonancia estructural*, que empieza con la sexta añadida y que continúa con estructuras de acordes normalmente disonantes, tajos como I^7 , aceptada en la cadencia y otras funciones de carácter estable; expande la combinación de acordes (poliacordes), es decir, V/I , como una estructura vertical continua, más que una polidisonancia que haya de resolver. e) *Bitonalidad* y *politonalidad* producidas por la proyección (o las extensiones) del principio de disonancia estructural a las medias y grandes dimensiones, de tal manera que dos tonalidades como Do y Mi, puedan avanzar como estructuras paralelas, del mismo modo en que en las pequeñas dimensiones dos acordes son conducidos todo el tiempo sin resolución. f. *Atonalidad*, consiste en la evitación consciente de la tonalidad empleando procedimientos antitoniales, junto con el desarrollo de un sustituto sintáctico como es el *serialismo* no-tonal (un término más útil que *dodecafonismo*, ya que un estilo serial no necesariamente debe usar las doce notas, o puede depender también en su estructura de algún otro aspecto que el de la altura del sonido).

guir dos momentos, o más bien dos estados: la música en potencia y la música en acción. Fijada en el papel o retenida por la memoria, preexiste a su ejecución, diferente en ello de todas las demás artes” (2006: 109).

Matemáticas, composición algorítmica y FractMus

El estudio de la música desde el punto de vista de la matemática no es nada novedoso como se supondría; de hecho, y como sabemos, ya *Pitágoras* en la antigua Grecia descubrió las relaciones matemáticas dentro de la disciplina musical, en las cuales los intervalos se representan como proporciones de números enteros.

La relación más sencilla es la que se obtiene al pisar la cuerda en la mitad de su longitud. Esta relación se expresa numéricamente 2:1, y musicalmente se corresponde con un intervalo de octava [...]. La siguiente relación [...] es aquella en la que la cuerda se pisa en un punto situado a un tercio de la longitud total; la expresión de esta relación es 3:2, que musicalmente se corresponde con un intervalo de quinta [...]. A continuación, tenemos aquella en la que se pisa a un cuarto del total, lo que numéricamente se expresa con la relación 4:3, mientras que en el ámbito musical corresponde a un intervalo de cuarta (Arbonés y Milrud, 2011:12).

Más adelante en el tiempo, ubicados concretamente en el marco del siglo *xx* y según Díaz-Jerez (2017b),⁴ otros artistas han basado algunos de sus trabajos creativos en las matemáticas como sistema procedimental, desarrollando métodos de composición musical como, entre otros, el propuesto por Joseph Schillinger conocido con la denominación de *Schillinger System of Musical Composition* y el método de composición desarrollado por Olivier Messiaen en la década de 1940.

Desde la segunda mitad del siglo *xx*, las disciplinas de la música y las matemáticas se han venido articulando a una diversidad de trabajos inscritos dentro de la composición por ordenador; los cuales, y según Eduardo Reck (2003), se podrían agrupar en una dupla tipológica como la siguiente: a. Composición asistida y b. Composición algorítmica. Dentro de la era digital el hombre y la máquina (computadora) en la composición asistida por ordenador—CAO—⁵ se encuentran en plena coexistencia en tanto que, según Pérez (en Vallejos 2018:116), esta admite la posibilidad de ser programable. La composición algorítmica, por su parte, es

⁴ Fractals and music. *Electronic Musician*. Disponible en: <https://www.emusician.com/gear/fractals-and-music> (Acceso: 18/10/2019).

⁵ “Dada la complejidad inherente a la composición musical, surge, en la década de los cincuenta, el área de la composición musical asistida por computador. En la actualidad, las computadoras suelen ser empleadas para diferentes fines dentro de la composición de música. En primer lugar, funcionando como un secuenciador. En segundo lugar, puede colaborar en la realización de cálculos tediosos, especialmente combinatorios, requeridos para organizar una forma musical compleja. En tercer lugar, puede componer automáticamente en base a una serie de pautas introducidas para tal efecto. Por último, [...], permite trabajar íntimamente con el sonido mismo, mediante síntesis y análisis” (Cádiz 2012: 462).

una de las áreas de la música cuyo trabajo, creado mediante computadoras, ha sido ampliamente estudiado y teorizado aproximadamente a partir de los años 50 del siglo **XX**, cuando los investigadores en inteligencia artificial –IA–⁶ iniciaron una carrera tecnológica con el fin crear máquinas capaces de componer música bajo alguna perspectiva en particular. Sumado a ello, y después de diez años de la aparición de la música concreta (Francia 1948) y la electrónica (Alemania 1950), el computador emerge triunfante en las esferas de la música para generar lo que se conoce como composición algorítmica. “[E]l término composición algorítmica se entiende en su concepción más amplia, [...] como la aplicación de algoritmos a la composición musical en cualquiera de sus etapas creativas y con intervención humana” (Cádiz 2012: 462). Por otra parte, y desde el punto de vista computacional; según Hinojosa 2005, Nierhaus 2010, Huepe 2012, y Dal Farra 2011, (en Cádiz 2012),

la composición algorítmica se relaciona directamente con áreas de la inteligencia artificial como la programación de restricciones, autómatas celulares, redes neuronales y los algoritmos basados en sistemas complejos. La creciente capacidad computacional disponible para los músicos ha hecho posible trabajar a través del control indirecto de

6 “La inteligencia artificial fue originalmente una disciplina informática. En la actualidad, filósofos, lingüistas, neurólogos y antropólogos trabajan también en esta línea de investigación, que se engloba en el área de las ‘ciencias cognitivas’. [...]. Las aplicaciones de la inteligencia artificial al terreno de la música son múltiples y se desarrollan, entre otras, en las áreas de la composición, la interpretación, el análisis musical y los modelos de escucha” (Supper 2012:147-148).

unidades que ya no precisan de una instrucción del compositor para cada una de las acciones a realizar. Así, un generador de ideas (el compositor, en nuestro caso) podía instruir a un tercero (la computadora) para que aplicara las indicaciones y reglas de bajo nivel que éste le indicara. Esto libera al compositor de la toma de decisiones para cada detalle, permitiéndole ocuparse de un control de alto nivel y enfocarse sobre los gestos musicales, en caso de que así lo deseara (p. 464).

Como se puede inferir, la composición algorítmica y, en consecuencia, la música, emplea la computación para crear estructuras musicales complejas o simples;⁷ y uno de los pioneros en este campo mediante la sistematización de procesos fue el compositor e ingeniero civil griego Iannis Xenakis (1922-2001).⁸ A partir de una propuesta correlacionada entre ingeniería, arquitectura, programación y música, evidenciada en su libro *Formalized Music* (1922), Xenakis generó una serie de obras que encierran, por ejemplo: cadenas de Markov (*Rebonds*), probabilidades (*Achorripsis*) y discursos sonoros basados en el movimiento browniano (*Pithoprakta*). Anexo a ello, con la creación en 1977 del sistema Unidad Poliagógica e Informática del

7 Una de las primeras obras generadas completamente por computadora fue *Illiad suite* (1956) para cuarteto de cuerdas de Isaacson y Hiller (Supper 2012).

8 Es interesante mencionar que un antecedente a dichos acontecimientos lo podríamos encontrar en los juegos de dados musicales propuestos por Mozart en el siglo **XVIII**: *Musikalisches Würfelspie*.

CEMAMu–UPIC⁹ y su posterior evolución GENDY–como acrónimo de GENeration Dynamic: GEN significa generación y DY, dinámica–, compuso sus obras: “S.709” y “Gendy3”,¹⁰ con las que dejó el terreno abonado para futuros trabajos que involucrasen de manera articulada música y tecnología.

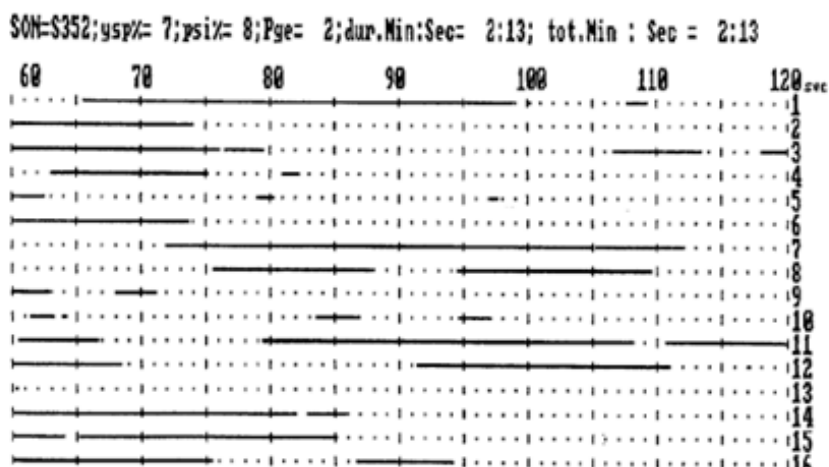


Figura 1. Gendy3: *Score* del resultado de la programación (16 voces)
Fuente: Xenakis (1922: 322)

⁹ Centre d'Etudes de Mathématique et Automatique Musicales –CEMAMu– (París). Desde su creación, la UPIC materializó un aspecto central en el pensamiento del compositor: “la representación analógica de los sonidos por medio de una gráfica en dos dimensiones. Dicho principio muestra a través de la UPIC un uso franco de la tecnología que es útil a la creación musical lo mismo que a su proyección en la pedagogía” (Estrada 2001). Un ejemplo generado por UPIC es: *Taurhiphanie* compuesta entre 1987 y 1988.

¹⁰ Compuesta en 1991, “Gendy3 de Iannis Xenakis es una obra de música estocástica (trabajos inmersos dentro del cálculo de probabilidades) escrita en 1991 y producida íntegramente por un programa informático por el propio compositor en el CEMAMu. La obra Gendy3 es la continuación de la serie de obras musicales estocásticas que Xenakis inauguró en 1955 con *Metástasis*” (Serra 1993: 236).

Actualmente, e inmersa dentro de la misma categoría (composición algorítmica), se encuentra FractMus (Fig. 2), un *software* totalmente gratuito para Windows desarrollado por el pianista y compositor español Gustavo Díaz-Jérez, cuya función principal está dirigida a la creación de música algorítmica, es decir y según el creador del programa, al hecho de generar material melódico a partir de fórmulas matemáticas.

FractMus no creará ninguna obra maestra para usted, ni fue diseñado para eso. Piense en él como una herramienta que le brinda materia prima que luego puede usar en sus composiciones. Escribir un archivo midi y luego importarlo con programas de edición de música como *Finale* o *Sibelius* le brinda la opción invaluable de ver su creación como una partitura musical, con todos los tonos y duraciones

correctas para su posterior edición. FractMus usa solo algunos de los infinitos algoritmos posibles para la creación de notas. Algunos de ellos exhiben un comportamiento fractal, como la secuencia Morse-Thue, el atractor de Henon, el fractal gingerbread man, etc., mientras que otros usan fórmulas bien conocidas de dinámicas caóticas, como el Mapa Logístico.¹¹

¹¹ Overview. Disponible en: <https://fractmus.com/Overview.php> (Acceso: 03/11/2019).

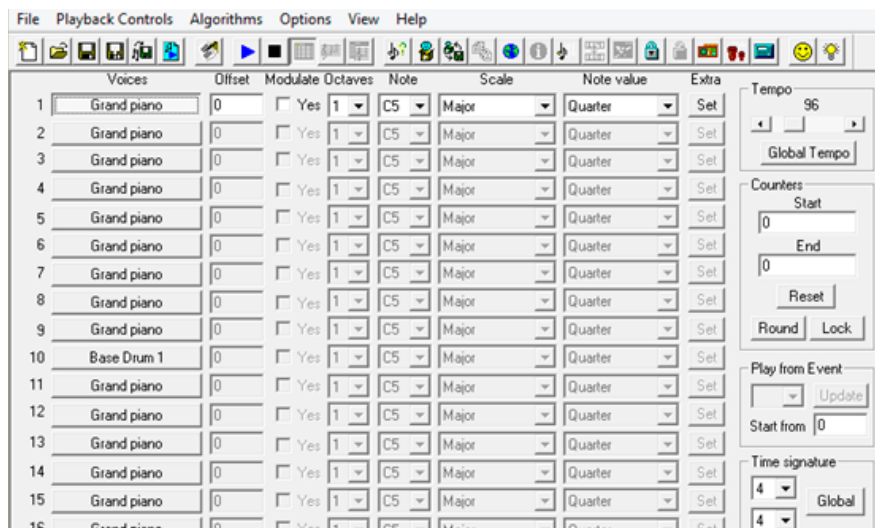


Figura 2. Paneo general del software

Fuente: elaboración propia

El tipo de material generado por el software podría denominarse como ‘melódico’, en tanto que se trata de una única línea musical configurada por voz, con la posibilidad de llegar a un total de 16 por proyecto; consecuentemente, la finalidad del programa está dirigida al hecho de exportar alturas que respondan al proceso deseado. Por otra parte, es interesante traer a consideración que FractMus emplea en su estructura interna doce algoritmos específicos (Tabla 1) los cuales involucran, según el autor: dinámica caótica, fractales,¹² teoría de números¹³ y autómatas celulares. Esta organización le permite al compositor acceder a una, prácticamente inagotable, fuente de material melódico puesto que cada voz, independientemente de las demás, puede usar cualquier algoritmo.

¹² Según Sancho-Caparrini (2017), “El matemático Benoît Mandelbrot fue el responsable de introducir, en el año 1975, el concepto de *fractal*, que proviene del vocablo latino *fractus* (que puede traducirse como “quebrado”). Un *fractal* es un objeto matemático, habitualmente geométrico, cuya principal característica es que su apariencia y la ma-

nera en que se distribuye estadísticamente no varía aun cuando se modifique la escala empleada en la observación”. En nuestro campo disciplinar, el principio que fundamenta la música fractal reside en la “proyección del comportamiento dinámico o la estructura de un fractal sobre un espacio musical. Aunque esta forma de composición suele presentarse como opuesta a la de la música tradicional, en determinadas épocas de la historia, ciencia y arte han estado más ligados que en otras” (Pérez 2000:29). Por otra parte, y según Carretero (2014), los siguientes son algunos ejemplos de fractales aplicados a la literatura musical: *Fractal* (1991) de Cristobal Halfter y *Liturgia fractal: III. Órbitas* (2003-2008) de Albergo Posadas. Sobre este tercer movimiento en particular el mismo autor hace las siguientes acotaciones: “El título se refiere inmediatamente al modelo fractal utilizado para desarrollar la composición. Hemos utilizado aquí las trayectorias de puntos que forman un conjunto de Mandelbrot [...]. Estos puntos tienen una cierta distancia desde el punto en el espacio donde se forma el “petit homme à la pomme”. Estas distancias se convirtieron a tiempo para distribuir los eventos de sonido y arreglar la estructura, pero también en un espacio de “espacio musical” que designa todo lo relacionado con la distribución de frecuencias” (Posadas 2008).

¹³ La ‘teoría de números’ está relacionada con el estudio de los números enteros y, en cierta medida los racionales, al igual que los números algebraicos (Mora 2014).

Tabla 1. Algoritmos de FractMus

1	Morse-Thue Sequence
2	Earthworm Sequence
3	Wolfram one-dimensional Cellular Automata
4	3n+1 numbers
5	Logistic Map
6	1/f noise
7	Henon
8	Hopalong
9	Martin
10	Gingerbread man
11	Lorenz
12	Random

Fuente: Sgrecia (s.f.)¹⁴

En este punto, es relevante realizar una primera aproximación al programa mencionando y, de forma general, a algunos de los parámetros que podemos configurar para obtener resultados óptimos. Bajo tales circunstancias, resaltamos que los distintos botones ubicados en la parte superior del *software* sirven para modificar, una por una, las variables implícitas. Observemos a continuación (Fig. 3a) el panel en cuestión y, posteriormente (Fig. 3b), la denominación de algunos parámetros:

¹⁴ Una ampliación de la información para cada algoritmo, además de otros aspectos estructurales del *software*, se puede visualizar en Sgrecia (s.f.).



Figura 3a. Parámetros involucrados en la parte superior del *software*
Fuente: elaboración propia

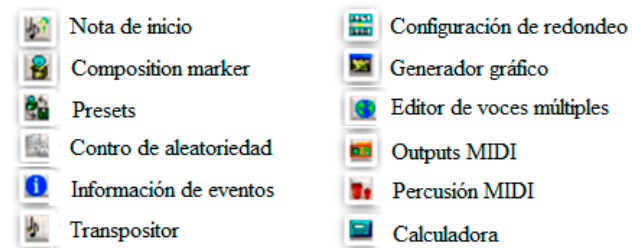


Figura 3b. Parámetros generales de FractMus¹⁵
Fuente: elaboración propia

Aparte de ello, y según Sgrecia (s.f.: 3), FractMus contiene un menú desplegable para la columna *Octaves* en donde se puede ajustar el rango de la melodía desde 1 a 4 octavas. La conjunción del número de octavas con la nota tónica y la tonalidad elegidas en la columna *Note* y en la columna *Scale*, respectivamente, establece la escala de la melodía, así como la nota más grave que se le permite ejecutar a la voz que se está definiendo (no sonará una nota más grave que la seleccionada en la columna *Note*). Por otra parte, y

¹⁵ Mencionamos a continuación algunos íconos y sus funciones. Sin embargo, aclaramos que para obtener una ampliación al respecto se sugiere visualizar la información contenida en el enlace ubicado al final del presente párrafo. *Compositor Maker*: funciona con eventos, que sucedidos e independientes en su funcionamiento, configuran una composición. *Compositor Randomizer*: controla la aleatoriedad de los parámetros. *Multiple voice editor*: modifica parámetros. *Transposer*: recurso transpositor. *Get notes*: visualizador de notas. *Event presets*: guarda los *presets* involucrados. *Randomizer parameters*: librería controlada de parámetros. <https://fractmus.com/Tools.php>

desde la perspectiva tonal, el programa posibilita escoger una tonalidad de entre 15 distintas y la duración de las notas de entre 11 valores predefinidos; anexo a ello y según el desarrollador del programa, es posible establecer sistemas escalares propios (*scale*) y valores rítmicos a gusto del usuario (*Note value*).

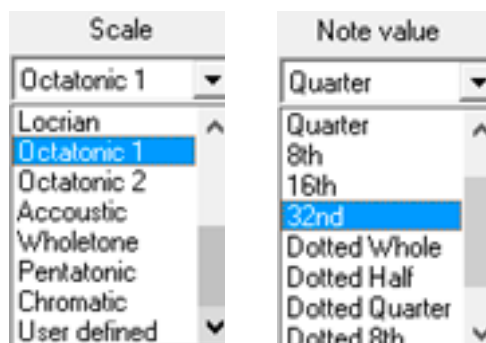


Figura 4. Listas de las columnas *Scale* y *Note value*
Fuente: elaboración propia

Estado de la cuestión

Dada, a nuestro juicio, la pertinencia, el presente apartado ha sido estructurado sobre dos ejes temáticos específicos. El primero, y en ausencia de antecedentes documentales relacionados con el formato de cámara empleado en *Evo-catio* (clarinete y guitarra), está vinculado con FractMus y su aplicación directa sobre la literatura musical del siglo **XXI** en la propuesta compositiva del mismo creador del *software*; el segundo, dada la articulación con el Tema variado y final (II. Movimiento) de la pieza en cuestión, evidenciará algunos trabajos de investigación relacionados con el Concierto para clarinete del compositor Aaron Copland.

FractMus en la literatura

Teniendo en consideración la aplicación directa, creemos pertinente traer a la luz algunos ejemplos de la literatura musical relacionados con la utilización del *software* como herramienta asistida para el compositor. En este sentido, es interesante mencionar algunas obras del propio creador de FractMus, al mismo tiempo compositor (además de pianista), de las cuales dos se enmarcan en el contexto de la música de cámara y una en el terreno solista. En el primer caso, encontramos la “Sonata para viola y piano” compuesta en el año 2003; de donde se puede resaltar, en palabras del propio Gustavo Díaz-Jerez (2017a), que la parte del piano fue generada totalmente con FractMus. Bajo las mismas consideraciones se encuentra el “Trio de cuerdas y piano a cuatro manos” en la que, nuevamente, la parte del piano fue generada totalmente con el *software* en cuestión. Finalmente, resaltamos la composición para piano solo dedicada a Marta Zabaleta denominada *Me-*

taludios (hasta el momento dieciocho piezas en total); la cual, y muy a la manera del *Microkosmos* de Bartók desde la perspectiva organizacional y duración temporal, contiene las siguientes especificidades:

Los *Metaludios* son obras relativamente cortas agrupadas en cuadernos de seis piezas. [...] La palabra *Metaludio* se deriva del prefijo *meta*, “más allá” y el sufijo *ludio*, del latín *ludēre*, “jugar”, “ejercitarse”. Al acuñar esta palabra pretendí englobar estas piezas más allá de los habituales preludios, interludios, etc. He querido dar a cada *Metaludio* su propio carácter, con rasgos particulares que definen su identidad y lo diferencian del siguiente. Los títulos los delatan, a veces por el proceso científico que subyace, otras porque late detrás una historia mitológica o el homenaje a un artista en concreto, o bien simplemente por un recurso sonoro que se desarrolla y crece en complejidad (Díaz-Jerez 2019).

De las dieciocho piezas aludimos a la No 2 del primer libro (*Book I*) denominada “Kenotaphion” (Lat. *cenotaphium*, literalmente “tumba vacía”), en la que se emplearon, según el compositor, nueve niveles superpuestos (polifonía) que posteriormente fueron “sumados” a un editor de partituras (*Sibelius*) generando la materia prima que, una vez modelada, dio como resultado definitivo el discurso sonoro de la micro pieza en referencia.

Estudios alrededor del “Concierto para clarinete” de Aaron Copland

En el presente subapartado se ponen en evidencia algunos trabajos relacionados con el “Concierto para clarinete” del compositor norteamericano Aaron Copland, dado que dicho discurso sonoro, circunscrito dentro de la música del siglo *XX*, se utilizó como recurso intertextual¹⁶ y, a su vez, fuente temática principal y motor de subsecuentes transformaciones involucradas en el segundo movimiento de la obra objeto de nuestro estudio (II. Tema variado y final). En estas circunstancias, destacamos que, según los antecedentes encontrados, existen varios documentos relacionados con el concierto en sí mismo, es decir, con la praxis interpretativa, mientras que otros exhiben estudios analíticos y, muy pocos, se encuadran desde el campo de la composición como sustrato referencial.

Enmarcados en dicho entorno, iniciamos nuestro recorrido en el Conservatorio Superior de Música Andrés de Bello con el trabajo de María José Rodríguez ‘Estudio y propuesta interpretativa del concierto para clarinete, orquesta de cuerdas, arpa y piano de Aaron Copland’ (2019), en el que se presenta una propuesta de ejecución interpretativa de la obra en concordia con sus rasgos estilísticos además de su correspondiente análisis. Anexo a este antecedente aparece, en la Universidad de Cuenca, un documento en el nivel de maestría elaborado por Paulo César Morocho, denominado ‘La influencia del Jazz en el concierto para clari-

¹⁶ Según Kristeva, “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto [...] En lugar de la noción de intersubjetividad [...] se instala el de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble” (1981: 190).

nete de Aaron Copland¹ (2010). En este se exhibe un estudio biográfico muy sucinto y un escrutinio analítico de muy poca profundidad académica en tanto que el autor se limita a mencionar aspectos morfológicos, métricos y algunos datos complementarios. Por otra parte, Luis Fernando Castelló (2016) presenta un artículo en la revista *Sulponticello* que lleva por nombre “Conciertos para clarinete de los siglos XX y XXI: un breve acercamiento a su estética”, en el que se traza un panorama sobre la temática en mención organizada por espacios territoriales (Francia, Reino Unido, Alemania, Suiza, Italia, Polonia, Estonia, Hungría, España, países escandinavos, China y el continente americano). En dicho trasegar, y centrado específicamente en la última región, el autor hace alusión al Concierto y sus sugerentes ritmos relacionados con el jazz de una manera informativa y, en consecuencia, poco desarrollada.

Finalmente, sumado a ellos y directamente relacionado con nuestra propuesta desde la visión de emplear el concierto en referencia—o fragmentos—como recurso compositivo base de nuevos procedimientos creativos, traemos a consideración el trabajo de maestría en el Conservatorio de Maastricht (Países bajos) realizado por el joven compositor y clarinetista Luis Carlos Erazo. Su propuesta (2014): *A tour of America through the clarinet concerto by Aaron Copland* pone en evidencia una profundización sobre los aires latinoamericanos que se encuentran involucrados en el concierto y, como aporte a la literatura técnica para el instrumento, exhibe una serie de seis estudios compuestos para clarinete solo con base en tales fuentes: Estudio 1. Ritmo de Charleston, No 2. Boogie-Woogie, No 3. Foxtrot

y Rumba, No 4. Quadilha—Festa Junina, No 5. Choro, y el estudio No 6. Swing Ragtime.

Centrados únicamente en la perspectiva compositiva, dichos trabajos académicos permiten vislumbrar la poca reutilización del material sonoro preexistente como fuente genérica de procesos creativos. Teniendo eso en cuenta, creemos que nuestro aporte a la disciplina podría enriquecer, de alguna manera, los pocos discursos sonoros de la música de cámara inmersos dentro de la escritura para clarinete y guitarra generados (parcialmente) a través de recursos tecnológicos.

Evocatio: para clarinete en Bb y guitarra

La presente obra, compuesta en el 2017 y dedicada al clarinetista colombiano Andrés Ramírez, está basada en el material temático del “Concierto para clarinete” del compositor norteamericano Aaron Copland (1900-1990), de ahí su nombre genérico: “Evocación” (del latín, *Evocatio*). Con una duración aproximada de 10 minutos, la macro estructura se cimienta sobre dos movimientos contrastantes, un Preludio inmerso en un discurso modal y micromorfología¹⁷ tripartita que contiene la aplicación del *software* FractMus; y un segundo movimiento (Tema variado y final) propuesto sobre uno de los procedimientos, según Gómez-Vignes (1988), más antiguos de la música: la variación.

La variación en un sentido lato, es tan antigua como la música. Sin embargo, la idea y la prácti-

¹⁷ La micromorfología estudia “la composición y formación de las palabras musicales o motivos; y la sintaxis, las reglas que determinan la manera como tales motivos conforman incisos, frases, períodos y secciones” (Yepes 2011: 20).

ca del tema con variaciones tiene una antigüedad de cuatro siglos aproximadamente; los ejemplos más antiguos se hallan en las piezas para vihuela (diferencias) de los músicos españoles de la época de Carlos V y Felipe II (siglo XVI), y las piezas para virginal (División) de los compositores ingleses de Isabel I y Shakespeare a fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII (Gómez-Vignes 1988:13).

I movimiento: Preludio

Movimiento en forma ternaria (ABA) construido, principalmente, con base en el sistema modal (en su proceso de doble cambio):¹⁸ E dórico¹⁹ para la primera sección y un contrastante, en tempo y carácter, G lidio para la segunda. Cabe resaltar, además de dicho aspecto morfológico y como ya se mencionó, que para generar el material melódico de este primer mo-

¹⁸ Según Igoa (s.f.), e inmersos dentro de lo que se denomina neomodalismo basado en los modos eclesiásticos: “Al igual que sucede con la música tonal, también aquí es posible cambiar de un modo a otro” (p. 31). Esta mutación intermodal se puede realizar con base en tres procesos diferentes: a. cambio de modo (sin cambio de tónica), b. cambio de tónica (sin cambio de modo) y c. doble cambio (cambio de modo y de tónica).

¹⁹ “En el modo Dórico con su característico sexto grado (escala menor natural con el sexto grado elevado), los acordes primarios son, I, II y IV, y los secundarios III, V y VII. La triada disminuida es el VI” (Persichetti 1985: 31). A manera de ejemplo se podría citar la canción “Get Lucky” (Daft Punk), cuyos acordes: Bm (i), D (III), F#m (v), E (IV) reflejan un claro B (si) dórico. Por otra

parte, “En el modo Lidio con su característico cuarto grado (escala mayor con el cuarto grado elevado), los acordes primarios son, I, II y VII, y los secundarios III, V y VI. La triada disminuida es el IV” (Persichetti, 1985: 30). Una muestra de este modo lo encontramos en el tema principal de la música propuesta por Hanz Zimmer parte de la película *Interestelar* [Fa lidio].

Primera sección (A)

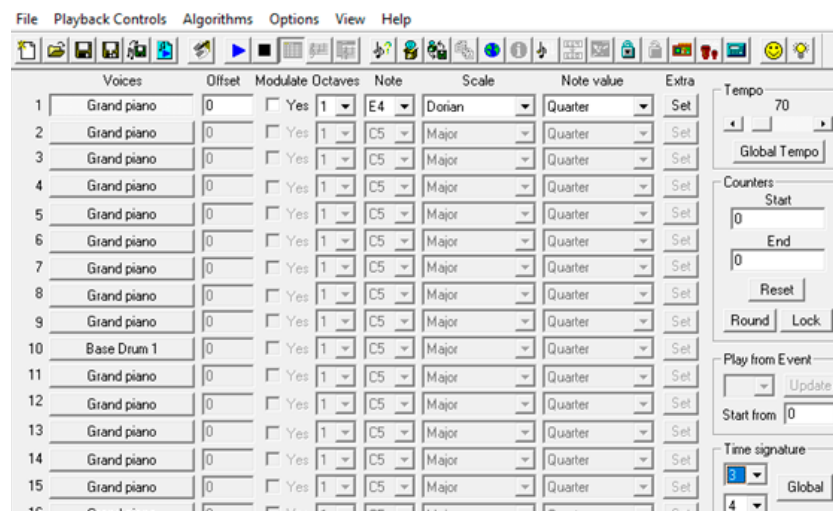


Figura 5. Panorámica de FractMus: primera sección del Preludio (A)
Fuente: elaboración propia

parte, “En el modo Lidio con su característico cuarto grado (escala mayor con el cuarto grado elevado), los acordes primarios son, I, II y VII, y los secundarios III, V y VI. La triada disminuida es el IV” (Persichetti, 1985: 30). Una muestra de este modo lo encontramos en el tema principal de la música propuesta por Hanz Zimmer parte de la película *Interestelar* [Fa lidio].

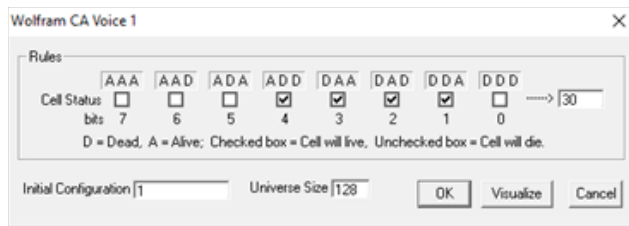


Figura 6. Parámetros del algoritmo de Wolfram
Fuente: elaboración propia

Antes de proseguir es importante hacer referencia al algoritmo escogido de forma aleatoria por nosotros, conocido con la denominación de *Wolfram one-dimensional Cellular Automata*.²⁰

Fue el matemático Stephen Wolfram quien desarrolló esta versión unidimensional de Autómata Celular en base al original de John von Neumann. Aquí, [...] la vecindad es de tres celdas en línea y los estados que ellas pueden asumir son dos: viva (*Alive*) y muerta (*Dead*). Partiendo de una configuración inicial de los estados de las celdas que conforman la primera generación, se derivan las líneas de celdas subsiguientes (una generación debajo de la otra) en base a

²⁰ Los AC han recibido distintos nombres en la literatura, entre ellos los de modelos de tablero de damas, autómatas de teselación, estructuras homogéneas, estructuras celulares, estructuras de teselación y arrays iterativos (Wolfram 1994). Conceptualmente hablando, “Un autómata celular es una colección de celdas “coloreadas” en una cuadrícula de forma específica que evoluciona a través de varios pasos de tiempo discretos de acuerdo con un conjunto de reglas basadas en los estados de las celdas vecinas. Luego, las reglas se aplican de forma iterativa durante tantos pasos de tiempo como se desee” (Weisstein 2019).

las reglas de supervivencia que se hayan predeterminado. Ya que los estados que pueden adoptar las celdas son 2 y las combinatorias posibles de los estados de las tres celdas por generación es de 8 (23=8 configuraciones posibles), desde todas vivas (AAA) hasta todas muertas (DDD) el número total de reglas que pueden seleccionarse es de 256 (28). Estas reglas establecen la configuración que deben adoptar las celdas de la generación anterior para que la celda de la nueva generación subsista. (Sgrecia s.f.: 8).

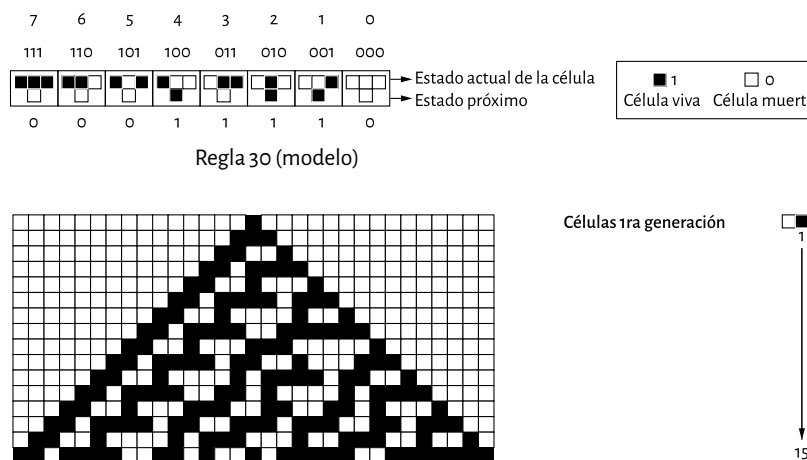


Figura 7. Algoritmo de Wolfram (Regla 30 con 15 iteraciones)²¹
Fuente: Weisstein, E. (2019), parcialmente modificado.

²¹ Desde la perspectiva de las matemáticas el término iteración hace referencia a la “Repetición constante de un cálculo simple” (Vargas 2005:73).

Luego de dichas conceptualizaciones retomamos nuevamente las explicaciones concernientes al *Preludio* de *Evocatio*, trayendo a la luz el fragmento inicial que, una vez modelado a partir de su raíz germinal, da inicio a la primera sección del movimiento (A) el cual se propuso sobre una textura homofónica de tipo melodía (en este caso expresiva) más acompañamiento, y un *tempo* calmado muy similar al empleado por *Copland* en su primer movimiento del *Concierto*. En la siguiente figura (n° 8) se puede apreciar con total claridad el mi dórico como centro axial de este inicio, a través de la fluctuación sobre dos de los tres acordes primarios, inherentes al modo involucrado (i-IV).

Figura 8. Fragmento inicial del Preludio

Unos instantes antes de pasar a la siguiente sección (B) se inserta en el discurso una cita de la línea melódica (Figura 9), transportada a un intervalo de 5ta hacia arriba y sobre el G jónico, extraída directamente de los primeros compases del primer movimiento del *Concierto* de *Copland*.

Figura 9. Intertextualidad de la sección A

Segunda sección (B)

Para esta segunda parte del primer movimiento, antecedida por un fragmento clarinetístico con función transitiva (Figura 10), también se empleó *FractMus* como herramienta de asistencia. Su configuración, observada en las Figuras 11 y 12, se realizó de manera un tanto diferente a la sección precedente, pero manteniendo dos parámetros genéricos como recurso de unidad interseccional: a. El algoritmo de *Wolfram* y b. La regla (30).²²

²² Este número fue escogido teniendo en cuenta la fecha de composición (1930) de otra de las obras de *Copland*: “Variaciones” para piano, directamente emparentada, desde la perspectiva formal, con el segundo movimiento de *Evocatio*.



Figura 10. Pasaje de transición

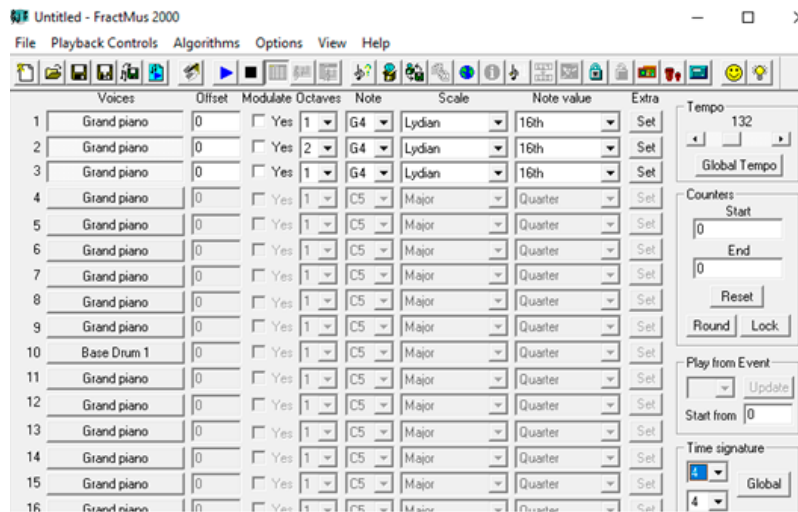


Figura 11. Panorámica modo lidio (sección B)

Fuente: elaboración propia

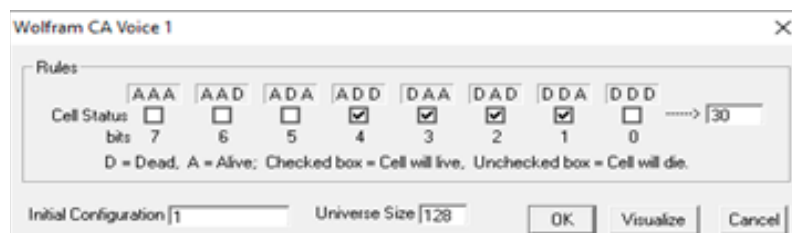


Figura 12. Panorámica algoritmo de Wolfram

Fuente: elaboración propia

Dicha configuración generó, sobre el contexto del modo Lidio (Sol) y para toda la segunda parte del *Preludio*, la materia prima en el nivel sonoro que, transformada y manipulada para su inteligibilidad en notación musical, posibilitó crear una especie de introducción en la que se involucró un pedal para el instrumento armónico yuxtapuesto a una línea rítmico-melódica de connotación picaresca y ligera, muy propicia para el clarinete (Figura 13) desde su perspectiva idiomática.

Allegro moderato (♩=110)

42 B♭ Cl.

42 Gtr.

43 B♭ Cl.

43 Gtr.

Figura 13. "Introducción" de la segunda sección (B): fragmento

Posterior a ello, aparece realmente la primera subsección de esta segunda parte, en donde se desarrollan algunos motivos y, a manera de contraste interno, se modifican los papeles instrumentales. En este último contexto, la guitarra emerge momentáneamente con el discurso temático principal mientras el clarinete baja su nivel de densidad y preponderancia para cumplir la función de acompañamiento en forma discreta, sutil y mediante agrupaciones de tres semicorcheas (Figura 14).

54 B♭ Cl.

54 Gtr.

Figura 14. Fragmento inicial de la segunda sección (B)

Luego de retornar a la configuración original de planos sonoros (segunda subsección), se involucra una serie de pasajes escalares por adición de alturas en la parte guitarrística. Sumado a dicho movimiento expansivo, el clarinete retoma nuevamente la tematicidad principal para dar paso, posteriormente, a la exhibición de un pasaje en aumento rítmico sobre intervalos de cuarta justa que confluye en un pasaje retransitivo (Figura 15), preparando al oyente para el retorno hacia la sección final del primer movimiento.

En dicho segmento, ejecutado nuevamente por el clarinete y con similares connotaciones de su fragmento análogo, aparece un multifónico como recurso de técnica extendida muy usual en los discursos del siglo *xx*; quien, a su vez, crea el nexo de conexión (por nota común) con la sección de recapitulación ligeramente variada (A).



Figura 15. Fragmento retransitivo

Tercera sección (A')

En esta tercera y última parte del primer movimiento se regresa nuevamente a la calma, la serenidad, el modo (E dórico) y, en consecuencia, el empleo implícito de Fract-Mus. Bajo dicho marco, este final contiene líneas rítmico melódicas de connotación expresiva muy similares a las propuestas en la sección equivalente (A) por parte del clarinete, superpuestas a un acompañamiento ligeramente variado, sutil y fluctuante sobre los grados principales del sistema: I-IV (Em7-A9) a cargo de la guitarra. Finalmente, y antes de dar paso al Tema variado y final (II. Movimiento de la obra), nos parece pertinente destacar que esta última sección del *Preludio* presenta un elemento motivico (Figura 16) extraído nuevamente del Concierto de *Copland* que, en estrecha correlación con la tematicidad del movimiento ulterior, genera la conexión propicia para crear la unidad de la macroestructura.

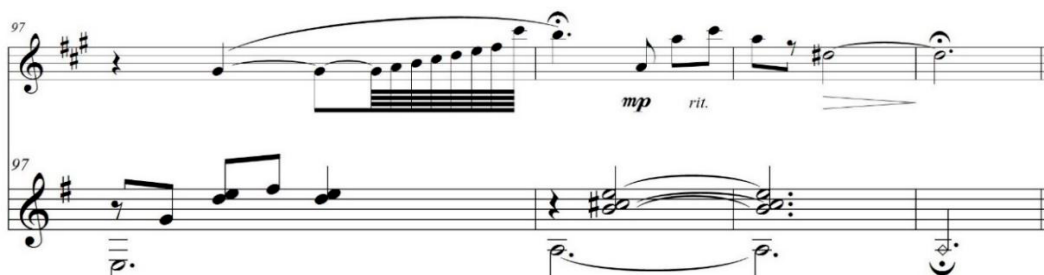


Figura 16. Fragmento final: intertextualidad

II. Movimiento: tema variado y final

Dentro de un claro lenguaje tonal, este movimiento contiene un tema y su transfiguración a través de la inclusión de seis variaciones (seccionales)²³ virtuosísticas en su mayoría. La idea principal de proponer una estructura formal como la referida, obedece a una intención consciente por mantener en la memoria del oyente el tema principal de la pieza cuyos movimientos rítmico-melódicos, claridad armónica y fraseológica posibilitan evidenciar un material temático propicio para su ulterior reutilización y transformación. Al cierre de este segundo movimiento, y en consecuencia de la pieza en su totalidad, aparece un segmento

²³ Este tipo de variaciones adquirieron una gran importancia durante el período clásico reemplazando gradualmente a las variaciones continuas muy propias del período barroco (chacón, pasacaglia, ground). “El tema, una melodía original o prestada, normalmente consistía en una forma binaria reexpositiva, aunque podía ser uno o varios períodos. La forma tema y variaciones está construida por una serie de piezas distintas y relativamente cortas, tonalmente cerradas y separadas

final que, a manera de reminiscencia del primero, cita unos cortos elementos motivicos los cuales dan el impulso para la culminación definitiva de *Evocatio*. Con base en dichas acotaciones generales y en los postulados de Donald Tovey,²⁴ observemos a continuación la descripción por separado para cada una de las variaciones y la Coda final, partiendo desde el tema principal.

representa uno de los nexos del compositor norteamericano con el folclor del Brasil, específicamente con las danzas colectivas denominadas *Quadrilhas juninas*. En nuestro caso, y como fuente germinal, se reutiliza el tema empleado (Figura 17) en un nuevo centro tonal (re mayor) pero guardando las características del original, incluyendo el acompañamiento a contratiempo y escalar realizado en *pizzicato* por la orquesta, transferido ahora a los bajos de la guitarra.

Allegro molto (♩=132)

Clarinet in B \flat

Guitar

5 = A

6 = D

pizz.

Figura 17. Tema: fragmento

El tema

Coincidente con las premisas postuladas por Arnold Schoenberg: “Muchas de las variaciones están basadas en melodías populares o folclóricas [...]. Estructuralmente, el tema debería mostrar una subdivisión definida y claridad en su fraseo” (1998: 199). Este tema, tomado del II. movimiento del “Concierto para clarinete” de Copland,²⁵

Quizás sea interesante mencionar en este contexto, que el acto de tomar prestado material musical preexistente no es una novedad en los procesos compositivos; de hecho, y como en una especie de evolución, dicho procedimiento generó un fenómeno conocido con la denominación inglesa de *borrowing* (música sobre música), cuya descripción se precisa de la siguiente forma: el *borrowing* “es un recurso plenamente posmoderno que exige un proceso de desmontaje y remontaje de los elementos musicales. Es una deconstrucción y no una técnica profesional; una opción estética, independientemente de la técnica usada que trata de reinventar las músicas” (Marco 2017: 112-113). Según Walter Marco (2017), un primer ejemplo distinguible de dicho fenómeno se encuentra en el último movimiento de las *Variaciones barrocas* (1967) del compositor norteamericano Lukas Foss: “III. On a Bach Prelude “Phorion””.

²⁴ La propuesta del citado musicólogo británico, evidenciada como modelo analítico-narrativo en su *Essays in Musical Analysis* (1939), se basa en una serie de escritos que involucran una prosa fluida y comprensible permitiendo así que la información suministrada sea accesible a una mayor cantidad de personas.

²⁵ Fragmento original del II. Movimiento del Concierto (c. 297): Fuente: Copland, 1952: 26.

B \flat Cl.

With humor: relaxed

Variación I

Esta primera transformación temática (Figura 18), construida sobre una clara ornamentación melódica soportada por una organización cordal en cuatro voces y una estructura interna similar a la propuesta en el tema principal (grupo de frases: F1 [4c] + F2 [4] + F3 [4c] + F4 ampliada), intenta poner en evidencia varios de los aspectos idiomáticos del clarinete: eficacia, versatilidad y agilidad (Adler 2006) en pasajes de figuraciones rítmicas de corta duración.



Figura 18. Variación I: fragmento

Variación II

Con un marcado ritmo jazzístico y un retorno a la melodía original, modificada solamente en su figuración, esta segunda presentación del tema (Figura 19) representa un acercamiento directo (y una dedicatoria indirecta) a la población de raza negra y todas sus manifestaciones artístico-musicales cargadas de *swing* y carácter. El entramado armónico que subyace a dicho discurso, tomado y ligeramente transformado de la variación precedente, evidencia una sucesión de acordes con séptimas (mayores y menores) y novenas muy típicos del género en referencia: DMaj7- Em7-F#m7- G9-Bm7-D.



Figura 19. Variación II: fragmento

Variación III

Mediante el empleo de armonía figurada y un ritmo complementario, esta nueva variación (del tipo: variación de

variación, en este caso de la primera) presenta un diálogo constante entre los dos instrumentos implicados (Figura 20). Sumado a ello, es interesante destacar aquí la utilización de casi todos los registros del clarinete a través de los que se puede apreciar su homogeneidad; la cual, y dada la articulación en *legatto* por grupos de cuatro semicorcheas, posibilita crear una sensación de fluidez y ligereza en la percepción del discurso por parte del oyente.

Figura 20. Variación III: fragmento

Variación IV

Con una construcción totalmente diferente a las variaciones anteriores, la transformación temática implícita en la presente (Figura 21), crea un contrastante muy marcado y perceptible que involucra varios parámetros musicales: nuevo centro tonal, figuración rítmica irregular y dos planos sonoros para el caso del clarinete. Además de ello, su cambio abrupto de modo (Re menor natural) crea una atmósfera densa y oscura que se refuerza a través del acompañamiento de la guitarra y el empleo de una intervalica disonante.

Variación V

En esta nueva presentación (Figura 22), la guitarra, que cumplía la función de acompañante durante las anteriores variaciones, emerge ahora con la línea melódica principal sobre la tonalidad de Re mayor como centro axial. Yuxtapuesta a esta novedad de papeles instrumentales se encuentra, por parte del clarinete, un juego rítmico caracterizado por una fluctuación de registros que posibilitan una serie de contrastes momentáneos los cuales generan, a su vez, un ambiente infantil y picaresco.

Figura 21. Variación IV: fragmento

Allegro (♩=120)

B♭ Cl. 76 *p* *a tempo*

Gtr. 76

Figura 22. Variación V: fragmento

Variación VI

Después de todo un devenir musical, llegamos a la última de las transformaciones temáticas (Figura 23), esta vez mediante la ejecución de pasajes clarinetísticos de gran dificultad técnica e interpretativa dada la conjunción entre velocidad y articulación, sumada a los dos planos sonoros implicados. La guitarra, por su parte, y anclada a una escritura caracterizada por el empleo de saltos en el diapasón, también encuentra en su ejecución una dificultad generada por los constantes desplazamientos y la precisión que ameritan.

Una vez concluye esta sexta y última variación, el discurso sonoro presenta un pasaje transitivo de cortas proporciones y tempo tranquilo (Figura 24), similar a los empleados en el *Preludio*, con el que se conecta la Coda del segundo movimiento (Figura 25). En ella se exhibe una serie de fragmentos motivico temáticos a manera de reminiscencias del movimiento precedente forjando así la unidad de la macroestructura; e intentando rememorar en el oyente la materia prima generada por FractMus (sección B: Figura 26) como germen de música algorítmica y, al mismo tiempo, la utilización implícita del sistema modal (E dórico) como manifestación de sonoridades pasadas.

Allegro (♩=120)

B♭ Cl. 91 *f* *mp* *leggero*

Gtr. 91

Figura 23. Variación VI: fragmento

B♭ Cl. 106

Gtr. 106

p

p *pp*

Figura 24. Pasaje transitivo final

B♭ Cl. 110

Gtr. 110

p *ppp*

p *mp*

Figura 25. Coda

Allegro molto (♩=132)

B♭ Cl. 115

Gtr. 115

B♭ Cl. 118

Gtr. 118

Figura 26. FractMus en el pasaje final

Conclusiones

Las anteriores líneas, inmersas dentro del campo de la investigación-creación en cuanto se convierten en evidencias discursivas soportadas por una actividad creativa, en este caso la composición musical, nos permitieron emprender un acercamiento a la obra, involucrando diferentes variables y procesos deconstructivos²⁶ sobre dos perspectivas concretas: a. el empleo de la tecnología musical y b. la intertextualidad como fuente germinal de un discurso sono-

²⁶ “Término introducido por Jacques Derrida, basándose en Heidegger, para realizar un análisis textual basado en la paradoja que no lleva tanto a la deconstrucción como al desmontaje conceptual” (Marco 2017:214).

ro. Bajo dichas connotaciones, observamos cómo la música algorítmica generada a través de un *software* basado en una estructura externa totalmente intuitiva y modular; permitió abrir una serie de caminos que, a través de su modelación, confluyeron en el planteamiento de un primer movimiento con claras y perceptibles connotaciones estructurales y; al mismo tiempo, un marcado lenguaje modal quedando inmerso dentro de la corriente surgida en los años veinte conocida como neoclasicismo,²⁷ por una parte, y la composición algorítmica, por otra.

²⁷ El neoclasicismo “pretende reutilizar elementos barrocos o anteriores para crear una nueva música” (Marco 2017: 217).

La música con ordenador puede ser de tipo instrumental, vocal y electroacústico, pero no es en sí misma un estilo musical. Los procesos de composición de la música con ordenador pueden denominarse «composición algorítmica» y las obras incluidas en esta categoría, en consecuencia, «composiciones algorítmicas» (Supper, 2012: 169).

Desde la segunda visión, el empleo de material temático preexistente es análogo a la utilización de una cita textual en un discurso narrativo, de ahí el uso de la intertextualidad como procedimiento extrapolable inmerso en el segundo movimiento de la obra, permitió generar un nivel de superficie (*Foreground*)²⁸ que pone de manifiesto una tendencia hacia la utilización de la textura homofónica como tejido discursivo principal, sumado a un lenguaje tonal cuya estructura cordal se soporta sobre una armonía cromática dado el empleo, según Robert Gauldin (2009), de grados escalares y acordes alterados inmersos en los modos mayor y menor.

28 La teoría propuesta por Heinrich Schenker, conocida como análisis schenkeriano y exhibida en su libro *Free Composition* (1977), postula que una obra contiene una estructura fundamental (*Ursatz*), e inmersa en ella hay tres niveles de elaboración, los cuales se pueden evidenciar mediante un proceso de reducción que va de lo simple a lo complejo: un nivel subyacente (*Background*) basado en la progresión armónica I-V-I, un nivel medio (*Middleground*) estructurado con base en el análisis de las asociaciones armónicas y contrapuntísticas más relevantes que existen entre los dos niveles extremos y, finalmente, un nivel de superficie (*Foreground*) que exhibe todos los acontecimientos discursivos de la obra en sí misma. Bajo dichas premisas, y según Nicholas Cook (1992), el análisis schenkeriano es como un tipo de metáfora según la cual una obra musical es vista como una especie de ornamentación a gran escala que emerge de una simple progresión armónica subyacente.

Bajo dichas connotaciones y con base en la conceptualización: “La investigación que realiza un compositor no se agota en la producción de la obra. La experiencia genera conocimiento recuperable para nuevas propuestas artísticas o teóricas” (López-Cano 2013: 226). Creemos que este ejercicio creativo de exploración, enmarcado dentro del contexto de la música de cámara para clarinete y guitarra, posibilitará, de alguna manera, complementar la literatura escrita para dicho formato y, al mismo tiempo, dejar un antecedente académico como aporte al conocimiento en el marco de una mixtura creada entre la reutilización de lenguajes pasados y composición algorítmica, esta última como evidencia de un presente anclado a una era tecnológica indiscutiblemente globalizada.

Referencias

Adler, Samuel

2006 *Orquestación*. Barcelona. Ideo Books.

Arbonés, Javier y Pablo Milrud

2011 *La armonía es numérica: música y matemáticas*. Barcelona: RBA Libros.

Berríos, Llrela y María Rosa Buxarrais

2005 *Las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) y los adolescentes. Algunos datos. Monografías virtuales*. (5). Recuperado de <https://n9.cl/tsaj> (20/10/2019)

Cádiz, Rodrigo

2012 *Creación musical en la era postdigital*. *Aisthesis*. 52 (2012): 449-475

Castelló, Luis

2016 *Conciertos para clarinete de los siglos XX y XXI: un breve acercamiento a su estética*. Revista On-Line de música y arte sonoro: Sulponticello. (68). Disponible en: <https://bit.ly/3813s4x> (Acceso: 22/10/2019).

Carretero, Alberto

2014 *Composición musical bio-inspirada*. España: Punto Rojo libros.

Cook, Nicholas

1992 *A guide to Musical Analysis*. Londres: Dent.

Copland, Aaron

1952 *Concierto for Clarinet and Strings Orchestra, with Harp and Piano*. Londres: Boosey & Hawkes Inc.

Díaz-Jerez, Gustavo

2019 *Metaludios para piano*. Lbs classical. Recuperado de <https://www.metaludios.com/thecd> (21/10/2019).

2017a *Composing with FactMus*. Conference about Fractmus (Generative music software). Diponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=mxr9Cuaziqo> (Acceso: 21/10/2019).

2017b *Fractals and music*. Electronic Musician. Disponible en: <https://www.emusician.com/gear/fractals-and-music> (Acceso: 18/10/2019).

2000 *Overview. FractMus 2000*. Disponible en: <https://fractmus.com/Overview.php> (Acceso: 03/11/2019).

Erazo, Luis Carlos

2014 *A tour of America through the clarinet concerto by Aaron Copland*. Material inédito.

Estrada, Julio

2001 'La UPIC de Xenakis: su breve historia y su desarrollo alternativo'. Instituto de Investigaciones Estéticas (México). Disponible en <http://cort.as/-TjzQ> (Acceso: 24/10/2019).

Gauldin, Robert

2009 *La práctica armónica en la música tonal*. Madrid: Ediciones Akal.

Gómez-Vignes, Mario

1988 *Curso de formas musicales*. Material de clase, inédito.

Igoa, Enrique

s.f. *Curso 2: Análisis musical II*. Disponible en: <https://studylib.es/doc/294727/enrique-igoa-fundamentos-de-an%C3%A1lisis-musical-ed> (Acceso: 03/11/2019).

Kristeva, Julia

1981 *Semiótica*. Madrid: Editorial Fundamentos.

LaRue, Jan

1998 *Análisis del estilo musical*. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal. España: Span Press Universitaria.

López-Cano, Rubén

2013 *La investigación artística en los conservatorios del espacio educativo europeo*. Discusiones, modelos y propuestas. Cuadernos de música iberoamericana. 25-26: 213-231. Recuperado de <https://n9.cl/boa1c> (Acceso 15/10/2019).

Marco, Tomás

2017 *Escuchar la música de los siglos XX y XXI*. Madrid: Edición y producción Moonbook, Fundación BBVA.

Mora, Walter

2014 *Introducción a la teoría de números*. Cartago: Revista digital Matemática, educación e internet. Disponible en: <http://cort.as/-SvRy> (Acceso: 22/10/2019)

Morocho, Paulo C.

2010 'La influencia del Jazz en el concierto para clarinete de Aaron Copland'. Tesis. Maestría en Investigación y Proyectos. Universidad de Cuenca. Cuenca. Disponible en: <http://cort.as/-Svyu> (Acceso: 21/10/2019)

Pérez, Juan

2000 *Música fractal: el sonido del caos*. Universidad de Alicante. Recuperado de <https://www.dlsi.ua.es/~japerez/pub/pdf/mfsc2000.pdf> (Acceso: 27/10/2019).

Persichetti, Vincent

1985 *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical.

Posadas, Alberto

2008 *Liturgia fractal. Cycle de cinq quatuors à cordes*. Ressources. IRCAM. Disponible en: <http://brahms.ircam.fr/works/work/23354/> (Acceso: 28/10/2019).

Reck, Eduardo

2003 *Composing music with computers*. Boston: Focal Press.

Rodríguez, María José

2019 'Estudio y propuesta interpretativa del concierto para clarinete, orquesta de cuerdas, arpa y piano de Aaron Copland'. Trabajo de grado. Conservatorio Superior de Música "Andrés de Bello" de Jaén. Disponible en: <http://www.csmjaen.es/es/node/663#> (Acceso: 22/10/2019).

Sancho-Caparrini, Fernando

2017 *Fractales*. Fernando Sancho-Caparrini. Disponible en: <http://www.cs.us.es/~fsancho/?e=69> (Acceso: 22/10/2019)

Schenker, Heinrich

1977 *Free composition*. Hillsdale: Pendragon Press.

Schoenberg, Arnold

1998 *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real Musical.

Serra, Marie-Hélène

1993 *Stochastic Composition and Stochastic Timbre: GENDY3 by Iannis Xenakis*. *Perspectives of New Music*. 31 (1): 236-257. Disponible en: http://cort.as/-Tg_N (Acceso: 24/10/2019).

Sgrecia, Lucas

s.f. *Música fractal-algorítmica y antropología de la música: aportes computacionales a la búsqueda de universales*. Disponible en: <http://carlosreynoso.com.ar/archivos/lucas-musica-fractal.pdf> (Acceso: 17/10/2019).

Stravinski, Igor

2006 *Poética musical*. Barcelona: Acontilado.

Supper, Martin

2012 *Música electrónica y música con ordenador*. Historia, estética, métodos, sistemas. Madrid: Alianza Editorial.

Tovey, Donald

1939 *Essays in Musical Analysis*. London: Oxford University Press.

Vallejos, Fredy

2018 "Procesos creativos a través de las TICs aplicadas a las artes sonoras y musicales". En: Gabriela Rivadeneira Crespo (ed.), *Metodologías y procesos de enseñanza para la creación artística*, pp 116-140. Ecuador: Universidad de las Artes Ediciones.

Vargas, Fredy

2005 *Los fractales y su relación con la creación sonora*. *Revista de artes y humanidades UNICA*. 6 (12): 65-88.

Weisstein, Eric

2002 *Cellular Automaton*. Wolfram Mathworld. The web's most extensive mathematics resource. Disponible en: <http://mathworld.wolfram.com/CellularAutomaton.html> (Acceso: 21/10/2019)

Wolfram, Stephen

1994 *Cellular automata and complexity: collected papers*. Reading: Reading, Addison-Wesley.

Xenakis, Iannis

1922 *Formalized Music. Thought and mathematics in composition*. Nueva York: Pendragon Press.

Yepes, Gustavo

2011 *Cuatro teoremas sobre la música tonal*. *Cuadernos de investigación* (87). Medellín: Universidad EAFIT.

Investigación artística en espacios de educación superior¹

Rubén López Cano²

Yo trabajo en una institución del sur de Europa: la Escuela Superior de Música de Barcelona. En nuestro caso, como en el resto de conservatorios, pues yo trabajo en un conservatorio, y esto vale para la gran mayoría de las escuelas de arte práctico en Europa: están por fuera de la universidad.

Por una exigencia administrativa, tenemos que promover que nuestros estudiantes de los diversos niveles (primer ciclo: pregrado, licenciatura; segundo ciclo: máster, maestría, magíster; y tercer ciclo: doctorado) tengan que hacer trabajos finales (tesis, tesinas, proyectos de investigación, etc.) como parte de los requerimientos de su formación académica dentro de las aulas. La tradición era que los estudiantes, de piano, violín, canto, composición, arreglo, flamenco, jazz, música antigua, sonología (promoción y gestión), además de música clásica por supuesto, hacían trabajos

¹ Departamento de Musicología de la Escuela Superior de Música de Barcelona.

² Este texto parte de la transcripción de la conferencia del mismo nombre que el autor presentó en el II Seminario de Arte y Alteridad, Popayán octubre 2019. Transcripción hecha por David Rico.

finales para terminar sus estudios dirigidos a temas de investigación abordados habitualmente por la musicología, teoría e historia de la música, problemas sobre biografía, análisis musical del repertorio que tocan, problemas pedagógicos, etc.

Se asumía que eso debía ser la investigación. Sin embargo, desde la Asociación Europea de Conservatorios surgía la siguiente reflexión: Para un pedagogo, para un musicólogo es coherente y lógico que haga ese tipo de trabajo de investigación final; sin embargo, para los estudiantes que están haciendo composición, violín, piano, canto, arreglo, incluso para el sonólogo, que se encarga del diseño acústico de un concierto o del proceso de producción de una grabación, ¿por qué le tenemos que exigir que, si durante toda su carrera hizo asignaturas y prácticas orientadas a la composición, creación, interpretación, etc., por qué al finalizar sus estudios le exigimos que haga una tesis o trabajo de investigación en un ámbito teórico, musicológico o pedagógico? ¿Por qué no orientamos que estos trabajos de investigación se centren en problemáticas que son propias de su campo específico de acción? ¿cómo toco?, ¿cómo me presento?, ¿cómo enfrento los problemas reales que tienen los músicos aquí en Colombia, en México o en todo el mundo con relación a problemas de financiamiento, a ciertos repertorios que se están desarticulando de la sociedad, a las maneras en que el arte tiende a ejercer cierta normatividad?

Todos sabemos que las artes son espacios de creación, de innovación, pero también son grandes espacios de normatividad: lo que es bello y lo que no lo es, lo que distingue un buen pianista de un mal pianista... También son modelos para construir subjetividad muy normativos, y modelos

para construir corporalidad. ¿Por qué no hacemos de la investigación que tienen que hacer, un espacio para que reflexionen sobre sus circunstancias, sobre su situación, y que la aprovechen para construir proyectos artísticos personales distintos a los que les hemos dado aquí en la escuela? ¿Por qué un estudiante de violín clásico tiene que aspirar a ser violinista de fila de una orquesta? ¿Es su única opción? Y con los problemas que conlleva eso: tiene que esperar a que el violinista de la orquesta del pueblo o de la ciudad donde vive se muera o se jubile para poder aspirar a ocupar este sitio.

Se trata de un proyecto de investigación artística (investigación creación), y valga decir que no existe una ideología, un método, una concepción única de lo que es la investigación creación (investigación artística). Cada centro, en cada parte del mundo, incluso centros distintos del mismo país o de la misma ciudad pueden tener políticas completamente distintas. Yo vengo a contarles lo que creemos en mi centro de trabajo, y lo que yo creo que puede ser un modelo de investigación creación, o una serie de modelos plausibles y útiles. Pero no se crean lo que yo les digo; yo les digo solamente mi versión de la película, mi perspectiva del asunto, que yo, con algo de maña, intentaré hacerles creer que es lo mejor. Pero ustedes, en definitiva, lo que tienen que hacer, como lo hice yo y todos, es observar lo que está pasando y quedarse con lo que más les interesa.

Lo que yo voy a presentar son algunas experiencias que hemos tenido. Hay objetivos, hay un estado de la cuestión, hay un marco teórico... Todo lo que cualquier talibán de la metodología tradicional puede esperar. Solo que los contenidos del marco teórico o del estado de la cuestión pueden ser muy distintos a los que se hacen en la investigación

académica más tradicional. Ahora bien, un marco teórico no tiene por qué ser una teoría armónica o musicológica para un proyecto de investigación-creación en donde la producción de conocimiento pasa por la actividad sobre el instrumento, en el escenario, en la práctica artística... Por ejemplo, en música, que tenemos muchos problemas, enfocamos mucho esfuerzo para resolver temas técnicos del instrumento. Cómo un pianista resuelve el trino con los dedos cuatro y cinco en la mano izquierda puede ser un marco teórico también, y es legítimo. Y es igual que si estamos citando la teoría de la evolución natural de Darwin, o la teoría general de la relatividad; funcionan epistémicamente exactamente igual. Solo que uno es un marco teórico destinado a resolver un tema corporal técnico, y el otro, otra envergadura intelectual.

Me corresponde, pues, mostrarles algunos casos de los muchos que hemos tenido: casos bonitos. Y por cada caso de estos que son presentables, tenemos diez o veinte casos impresentables: que no han salido bien. Pero de eso se trata, de lanzarnos, aventurarnos a experimentar, explorar nuevos caminos. Y les voy a ir contando qué conocimiento aportaron estos proyectos, conocimiento que no existía, qué impacto tuvieron en su entorno profesional, artístico, y, sobre todo, qué tipo de relevancia tuvieron para el desarrollo artístico del o la estudiante que lo realizó, y cómo, a través de esta experiencia de investigación, su destino, que parecía ser esperar a que sucediera una desgracia en la fila de violines en la orquesta, se transformó para llenar nuevos espacios de acción profesional.

Veamos, por ejemplo, el proyecto de investigación sobre la danza cortesana. Se trata de un trabajo final de pregrado que luego se convirtió en un proyecto de maestría. Esta

chica se llama Laura Sintés. Es una estudiante de musicología que hizo un proyecto sobre la danza cortesana en la corte de Luis XIV, siglo XVII, Francia. En su proyecto aborda la anotación de danza que existía. Son coreografías anotadas por profesores de baile de la corte del rey Sol. Ella estudió las coreografías, y su objetivo era hacer un trabajo que informara a los músicos prácticos cómo se leen esas coreografías para que los compañeros que hacen música antigua, y que tocan muchas bourrée, minué, gavotas y danzas de este tipo, tuvieran conciencia de cómo se bailan. Porque, dependiendo de cómo se baile, la música se toca más rápido, más lento, la anacrusa se hace más rápido, etc. Tiene connotaciones muy específicas en el modo de tocar.

Les voy a contar un poquito de este trabajo. Laura, como parte del proyecto, tiene muchos audiovisuales en los cuales nos muestra cómo reconstruyó cada coreografía, muestra la partitura, y qué parte de la anotación coreográfica usó. Porque no es un código cerrado. Cada una de estas coreografías tiene muchas posibilidades de interpretación.

Quiero contarles rápidamente de dónde salió este proyecto y cómo salió. Laura estudió musicología con nosotros, pero ella no quería hacer musicología. Ella quería tocar flauta travesa barroca. Se presentó a pruebas el primer año y el profesor le dijo: “No, estás muy mayor y no tocas bien”. Se presentó a pruebas el segundo año y el mismo profesor de flauta travesa le dijo: “No, estás muy mayor y no tocas bien”. Ella, triste, se preguntó: “¿Qué hago? ¿Dejo mi proyecto, dejo la música que amo, o me voy al Departamento de Musicología, que son cuatro desgraciados, y como nadie se inscribe allí, y como todos los que están rechazados de otras carreras paran allí, me voy para allá?”. Y se vino con nosotros. Afortunadamente, los chicos y chicas,

después de esta etapa de premio de consolación, se encariñan y se van entusiasmando con el proyecto. Ella siguió estudiando flauta travesera en la Escuela (los musicólogos también tienen instrumento), y siguió formándose en el sur de Francia con la flauta. No dejó la flauta y la continuó. Sin embargo, ella iba cargando este estigma de que era muy mayor y no tocaba bien. Según los profesores, doctos y sabios, ella nunca iba a ser una flautista profesional.

Pronto descubrió que el baile de esta época le gustaba mucho, y que es poco conocido entre los músicos. Como ella iba al sur de Francia a tomar clases de flauta, se enteró de que los cursos de música antigua en Francia, habitualmente hacen un par de sesiones sobre danza barroca, y comenzó a tomar esas lecciones. Conoció a los profesores y comenzó a tomar clases privadas con los profesores para entender cómo se decodifican estas coreografías. Comenzó a meterse en el oscuro mundo de la coréutica, y los especialistas en estas vainas. Es un mundo muy convulso. Y entonces hizo su trabajo, que pasa también no solamente por estudiar la historia y los métodos en que se descifra la coreografía, sino que pasa también por un proceso de aprendizaje corporal, físico, artístico que es aprender a bailar estas danzas.

El resultado es: que ella, uno, es músico, por lo que cuando enseña estas danzas a músicos como ella, tiene una capacidad de comunicarse que los bailarines no tienen. Dos, estudió musicología, y si algo aprendió de nosotros es a organizar sus ideas y a exponerlas de manera bien sistemática y coordinada. La gran mayoría de los especialistas de danza del siglo XVII son bailarines, que no tienen la habilidad para organizar su pensamiento, pues no tienen por qué, como tampoco se expresan verbalmente

de una manera eficaz; pero Laura sí la tiene. Y tiene una eficacia muy alta a la hora de transmitir los contenidos. Por último, baila. sabe bailar. Entonces no sólo nos explica cómo es el paso, además lo hace. En uno de los talleres que hace, explica los rudimentos y luego divide el grupo en dos (todos son músicos): este lado toca, y este lado baila. Y luego cambiamos.

Con este proyecto, Laura dejó de ser un patito feo, que toca mal y es muy mayor, para convertirse en una persona altamente calificada que puede hacer algo que nadie más puede hacer: comunicarse con los músicos prácticos, explicarles cómo es la coreografía, bailarla, y expresarlo todo de manera muy sistemática. Esto es lo que la investigación-creación puede hacer. Ella construyó un perfil profesional que nosotros no tenemos en nuestra escuela. Pero tomando todo lo que aprendió de nuestra escuela y de otros lugares, logró construir un proyecto profesional de investigación en docencia que le asegura por lo menos tener otra fuente de ingresos además de la de tocar. Esos son los tipos de investigación-creación que nos interesan mucho.

Otro ejemplo: Pol Aumedes. Pol toca el acordeón diatónico propio de la música tradicional catalana. Es como si fuera bambuco, u otro tipo de músicas tradicionales de aquí. Solo que él, además de ser acordeonista, estudió también artes plásticas. Y un día se dice: “Bueno, ¿por qué no puedo juntar mi vocación, mi gusto por la música tradicional con la cuestión artística?”. Y se propuso llevar el acordeón diatónico a espacios de arte contemporáneo. Su proyecto era cantar, tocar y bailar. “Tocar lo que bailo, bailar lo que toco, pintar lo que bailo”, etc. Y comenzó un proyecto de acordeón y arte. Abrió un canal de Facebook

(que es muy común en las artes plásticas), donde nos iba contando de todas sus peripecias: las cosas que inventaba, dónde las presentaba, qué éxito tuvo, qué falló. Y comenzó a experimentar. Autorretratos y partituras pintadas. Como cualquier artista plástico, él hace acordeones inventados que corta y pega por allí. Luego, otro proyecto eran las danzas pintadas. Graba una pista de audio que él mismo toca y, luego, escuchándola, comienza a improvisar pintando a ver qué sale. Siguiendo el ritmo de la música y luego un performance que solía hacer, que es con su instrumento, con su acordeón. En una galería de arte, pies descalzos, un montículo de arena en medio de la galería, comienza a improvisar y a pintar con los pies. Para que me entiendan, estamos viendo a un instrumentista de tiple colombiano o bandola, o de chirimía. Pero en lugar de estar tocando lo que suelen tocar, está haciendo estas cosas raras. Y así hizo varios proyectos de esta naturaleza.

Su trabajo escrito consistió en lo que en artes plásticas es muy común, pero en música no tanto pues no lo conocemos, es: el libro de artista. En él nos va contando las influencias que retomó de otros artistas, otros proyectos para desarrollar cada una de sus ideas, la gente que colaboró con él, las reflexiones y problemáticas que tuvo al desarrollar cada uno de sus proyectos, y su estética, su poética: por qué hace estas cosas, por qué quiere hacer estas cosas. Este trabajo no lo dirigí yo, lo dirigió una compañera, con la que estaba en estrecho contacto. Teníamos muchas dudas y estábamos un poco nerviosos, no sabíamos cómo iba a ser recibido este trabajo por los colegas del Departamento de Música Tradicional. Nuestro Departamento de Música Tradicional tiene un Área de Flamenco, que es un área muy potente, pero también de Música Tradicional

Catalana. En donde se tocan repertorios de la música tradicional muy relacionados con cuestiones identitarias y políticas. Y no estábamos seguros de que los colegas del departamento fueran a recibir esto con buenos ojos, ni con buenos oídos. Para nuestra sorpresa, a ellos les encantó este proyecto, y decían: “Es que nosotros, los músicos tradicionales, vivimos de la chisga, que son las fiestas patronales, y eso es en verano. Y el resto del año estamos ahí muertos de la risa, sin poder trabajar. En cambio este bicho, con este trabajo, puede colarse en galerías de arte y tener un público distinto”. Ellos lo vieron inmediatamente en esa perspectiva: “un público distinto”. Y está tocando el acordeón, muy asociado a la música tradicional, pero en un contexto de artistas, en un contexto *snob*, que no nos interesa lo que piensen, pero nos interesa que nos consideren como algo serio. Entonces lo recibieron muy bien, en este tipo de propuestas en donde Pol pudo proyectar su amor y sus funciones artísticas, no solo con el acordeón, sino también con el arte. Obviamente este tipo de trabajos requieren una metodología diferente a la del trabajo de la biografía, de la teoría. Otro tipo de problemáticas. Lo que intentamos hacer es que los chicos y chicas que eligen este tipo de proyectos estén construyéndose preguntas, cuestionándose sobre su práctica artística habitual: ¿qué les gusta?, ¿qué no les gusta? De la manera en que tocan su instrumento, del escenario, de la manera en que son los círculos de distribución de su arte, para ponerlos en crisis e intentar implementaciones, desarrollos y nuevos caminos con su instrumento.

Este es otro trabajo que yo quiero muchísimo. Lo presentó hace un par de años Charles Blanche. Él es un estudiante extraordinario de este instrumento. Ese instrumento que

toca Charles es una vihuela del siglo XVI: la abuelita de la guitarra. Es un instrumento de música antigua, del Renacimiento. Un instrumento maravilloso.

En general, los guitarristas que frecuentaron alguna vez este repertorio se dan cuenta de algo: lo que estaba tocando Charles no es ninguna pieza del siglo XVI, estaba improvisando. Improvisando en tiempo real una polifonía del Renacimiento. Eso es muy complicado, muy difícil. Su proyecto consistía, no en tocar repertorio, sino en improvisar polifónicamente a dos, tres voces, sobre ese instrumento del siglo XVI. Sabemos que en esa época se improvisaba, pero no tenemos idea de cómo lo hacían. Hay algunos tratados, algo de información histórica, pero para aventurarse a improvisar con el instrumento, hay que inventárselo, hay que lanzarse a la piscina. Cuando la gente familiarizada con este repertorio comienza a escuchar esta música dice: “Eso es Renacimiento español, música de vihuela, qué bien”. No identificamos la pieza, y no pasa nada, porque es un repertorio muy específico y es muy difícil reconocerla, a menos que seas especialista y la hayas tocado. Pero cuando asoma este gesto de la Fantasía, de Alonso Mudarra, toda la gente que conoce un poquito el repertorio dice: “¿Qué pasó aquí? Esto suena a la Fantasía, de Mudarra, pero no es la Fantasía, de Mudarra. ¿Qué es?”. Y la gente se está dando cuenta: “Este bicho no está tocando repertorio del XVI, está haciendo un corta y pega, un collage... ¿Qué está haciendo? Está improvisando”.

Charles quería desarrollar esta habilidad: improvisar polifonía. Los instrumentistas de cuerdas históricas: guitarra barroca, tiorba, incluso vihuela, tienen mucha práctica para improvisar con los bajos ostinatos. Hay un bajo que se está repitiendo constantemente, un patrón armónico:

uno, cuatro, cinco, uno, uno, cuatro, cinco, uno... Y sobre esa rueda, como la llaman los jazzistas, comienzan a improvisar. Eso es una habilidad que tienen y que se les enseña en las escuelas. Pero improvisar polifonía de una melodía sin hacer imitaciones, y comenzar a hacer todo un discurso, eso no es común, no es frecuente. Cuando Charles me pidió que le dirigiera su proyecto, yo estuve encantado, y estuvimos pensando: ¿cómo se hace eso?, ¿cómo gestionarlo?

Les voy a contar más o menos cómo lo hicimos. Como toda investigación, lo que hizo Charles fue hacerse preguntas de investigación de inicio. Todas las investigaciones lo tienen: en física, química, musicología, historia del arte. Para cada pregunta de investigación hay que desarrollar tareas de investigación: ¿qué tenemos que hacer para responder a cada pregunta? Cada tarea está inserta en alguna metodología distinta y se generan hipótesis, que son respuestas tentativas a la pregunta de investigación. Tiene que describir el estado de la cuestión: ¿qué se ha dicho?, ¿qué se ha escrito?, ¿qué se sabe sobre ese tema? Un marco teórico, que son todos los instrumentos teóricos: categorías, conceptos que va a utilizar para responder a sus preguntas. Sus fuentes de información. Y tiene que generar algo: producir una investigación. Obviamente, como todas las investigaciones, la investigación-creación tiene que producir texto, un trabajo escrito, una presentación oral. Pero también la investigación-creación está asociada a la producción de obras artísticas, artefactos artísticos o elementos que tienen que ver con la práctica artística. No solamente se genera discurso conceptual, se genera también arte en sus diversas formas. Las preguntas de investigación en la investigación-creación están muy orientadas, destinadas, atravesadas por la práctica artística,

procesos artísticos. Y aquí tenemos una de las diferencias que cuesta mucho trabajo gestionar, pero en eso estamos: trabajando para desarrollar metodologías. Que la investigación-creación produce saberes no solamente verbalizables, sino 'saberes performables'. Cuando Charles hizo la defensa de su trabajo final de pregrado, no bastó con que nos contara qué es improvisar y cómo se improvisa: tuvo que improvisar para demostrar que sabe improvisar. Y cuando acabó de tocar, lo primero que le dijimos fue: "Qué bonito. Ahora vuélvelo a tocar, e improvisa sobre esas mismas melodías, pero que suene distinto". Porque una cosa es tocar de memoria algo y otra cosa es improvisar. Y obviamente tuvo que tocar lo mismo, pero diferente, para demostrar que sabía improvisar. Y eso es muy interesante, muy bonito, y genera muchos dolores de cabeza. Porque el conocimiento que producimos y la manera cómo lo transmitimos no cabe, necesariamente, en una hoja de papel. Afortunadamente vivimos esta época digital en la que hacer video y audio es muy fácil y compartirlo es igual o más fácil. Y muchos de estos proyectos requieren, necesitan de formatos audiovisuales para comprender el conocimiento que se está generando.

Vamos a ver el estado de la cuestión y el marco teórico. Charles quería saber cómo improvisar polifónicamente en el estilo de los vihuelistas del siglo XVI. Esta pregunta es demasiado obvia, demasiado abierta. No se puede trabajar con este tipo de preguntas. Los estudiantes suelen venir con este tipo de preguntas demasiado extensas: "¿Cómo tocar bien la sonata 960 de Schubert?". Uno sonrío y le dice: "Venga, vamos a sentarnos y vamos a darle un poquito más, porque así no se puede trabajar. ¿Qué significa tocar bien, tocar mal?, ¿qué problemas tienes al tocar esa

sonata?". Y comienzan poco a poco a salir los problemas con los cuales podemos trabajar. Mucha de la literatura de la música del XVI tiene patrones carenciales. Un patrón carencial es como acaba una canción. Ese final se puede variar y se puede hacer de muchas maneras. Y en la literatura de la música del siglo XVI hay muchas maneras para hacer diferentes patrones carenciales. Lo que hizo Charles fue aprenderse patrones y luego hacer variaciones sobre esos patrones carenciales. Otra pregunta muy bonita es cómo hacer para que suene en estilo. Obviamente te tienes que basar en la música de esa época y tienes que analizarla para utilizar los mismos recursos estilísticos para que te suene en estilo. Una vez que ya me sonó en estilo, ¿cómo puedo hacer evidente que es una improvisación? Porque no quiero que la gente crea que estoy tocando una pieza del repertorio del siglo XVI. La gente tiene que enterarse de que estoy haciendo improvisaciones. Y los improvisadores habitualmente quieren que se sepa que están improvisando. Y entre las estrategias son: hacer cosas que no están en el estilo: hacer algunos tipos de variantes de tal manera que la gente dice: "¿Qué es esto? Esto no es del Renacimiento". O lo que hizo en ese pequeño ejercicio Charles que es citar repertorio bien conocido. Si cito repertorio bien conocido, la gente dice: "Este tipo no me está tocando una pieza de repertorio". Y eso fue exactamente lo que hizo Charles; y otro tipo de preguntas de esta naturaleza.

Sus tareas de investigación pasaron por leer tratados de la época, hacer una lectura de trabajos recientes sobre contrapunto de la época, analizó muchas piezas, sobre todo de dos vihuelistas: Narváez y Mudarra, y, sobre todo, trabajó mucho con el instrumento. Este tipo de trabajo no lo puedo hacer yo a nivel musicológico, lo tiene que hacer

alguien que esté con el instrumento, y esa es una de las características diferenciadoras. El estado de la cuestión: qué se sabe, qué se ha escrito sobre la improvisación en la vihuela del siglo XVI. Como no se sabe mucho, pero sí hay algo de conocimiento al respecto, nos dimos cuenta de que la única manera de saberlo era entrevistar a músicos profesionales que están haciendo esto y que no han escrito sobre el tema, porque su trabajo consiste en tocar. Entonces, entrevistó a Xavier Díaz-Latorre, que es su profesor de instrumento y toca con Jordi Savall, un instrumentista extraordinario; Hopkinson Smith, que es un laudista histórico, fantástico, que es muy buena gente y accedió a darle una entrevista a Charles; Rolf Lislevald, otro gran guitarrista vihuelista de nuestros tiempos. Él también sonrió mucho y dijo que sí, que cómo no, que iba acceder a una entrevista, aunque nunca respondió. Afortunadamente, Charles se encontró por allí una entrevista que dio a una revista y ahí pudo informarse un poquito. Bor Zuljan, que es un chico de los pocos especialistas en improvisación del siglo XVI, en instrumento. Charles lo contactó: “Te quiero entrevistar porque quiero hacer un trabajo final sobre esto y quiero saber qué es lo que piensas, cómo lo haces, qué es lo que haces”. A Bob le encantó el trabajo de Charles, y a partir de este contacto que tuvieron, están trabajando juntos, colaborando juntos, que es otro de los objetivos de este tipo de trabajos de investigación: que los estudiantes pongan un pie en el campo profesional que les interesa y comiencen a interactuar con él. Para decirlo de otro modo, para que me entiendan: consiguió mucha chisga. Están haciendo muchos bolos y muchos conciertos juntos y en festivales. Y Enrique Solinís, que es un guitarrista del país Vasco que recomiendo mucho que busquen en YouTube.

Toca todo lo que se deje tocar, y con eso toca todo lo que se puede tocar. Mezcla géneros y estilos de una manera fantástica. Es un músico extraordinario. Entonces, ¿qué hizo Charles? Pues habló con todos ellos, les preguntó qué opinaban de la improvisación, cómo improvisaban, cómo se preparaban, qué papel debería tener la improvisación en la formación de los estudiantes.

Y pasó algo, y eso es lo que esperamos de los trabajos de investigación de los estudiantes. Charles obtuvo información y perspectivas personales de diferentes artistas reconocidos sobre la improvisación en estos repertorios. Y obviamente lo que ellos opinan es distinto; bueno, algunas cosas coinciden y en algunas cosas tienen opiniones divergentes. Normal. Charles lo que hizo fue sistematizar este punto: “Solínis opina esto, Hopkinson Smith opina esto otro”. “Y, chico, ¿tú qué opinas?”. Lo obligué a que él diera también su opinión y la argumentara. “Ah, lo que yo quiero hacer de mi improvisación es esto, que no tiene que ver con lo que hace Xavier Díaz o lo que hace Hopkinson Smith”. Este proyecto de investigación le fue obligando a: uno, ser crítico con cómo se está desarrollando su campo profesional artístico y, dos, a generar un proyecto personal propio, distinto y diferenciado. Eso fue genial en el proceso.

El desarrollo crítico del trabajo incluyó otros aspectos también importantes de las contradicciones del campo profesional, que en todos los campos profesionales los hay. Por ejemplo, la improvisación es algo muy común que hacen estos músicos en escena. Su profesor, Xavier Díaz, toca con Jordi Savall, que es uno de los grandes intérpretes de la música antigua de todos los tiempos. Y en sus conciertos improvisan un montón. Me dijo Charles: “Yo quise venir a estudiar con Xavier Díaz porque yo quería hacer

eso que él hace en el escenario, pero cuando llegué a esta escuela jamás me dejó improvisar. Tenía yo que estudiar tratados históricos teniendo que tocar todo un repertorio y jamás me enseñó lo que yo quería aprender de él, y que además es lo que hace él en su campo profesional”. Estas contradicciones todo el mundo las tiene: la clásica, el jazz, la antigua, la música tradicional. Entonces, con el trabajo, Charles llegó a este punto de contradicción y dijo: “Pues no. Yo lo que quiero es desarrollar una práctica profesional que sea diferente, distinta”. Esto lo llevó mucho a preguntarse si el tipo de improvisación que él hace es histórica o no lo es. Un tema que para quienes hacen música antigua es muy importante. Y él llegó a la conclusión: “Esto no es historia ni nada. Esto es una propuesta artística, que tiene que ser valorada como cualquier otra. Y su vínculo con la historia es simplemente fuente de inspiración, y lo que yo hago no es un documento histórico”. Esto es resultado de un proceso crítico y autocrítico que hizo el estudiante y que lo lleva a una toma de postura profesional. Podemos estar de acuerdo o no, pero él tiene ese derecho de tomar una postura, y, más aún, tiene la obligación de tomar una postura profesional. Y él ahora sale a la calle a tocar con un argumentario propio, personal, que puede gustar o no. Pero fue capaz de construir un proyecto artístico completamente personal. Estoy orgulloso de su trabajo, como han podido apreciar.

Obviamente, él leyó muchos trabajos sobre música del siglo XVI, la vihuela en el siglo XVI, como los de John Griffiths, un extraordinario vihuelista e investigador. Se metió también con un montón de trabajos actuales sobre técnicas del contrapunto del siglo XVI. Pero aun así, no tenía conceptos, terminología adecuada para abordar el tema

del problema de la improvisación. Estos le daban alguna terminología antigua, y contemporánea para hablar de técnicas del contrapunto, etc., pero ¿dónde encontramos marco teórico sobre improvisación? De toda la fauna musical que existe en nuestro entorno, ¿quiénes son los amigos, colegas, que han desarrollado más a nivel práctico y teórico la improvisación en música? ¿Quiénes son? Los jazzistas. Ellos son los que saben. Y entonces pedimos socorro a nuestros colegas del Departamento de Jazz, les explicamos la situación, y le dijeron: “Mira, te tienes que leer esto, porque estos son los conceptos”. Quien ha hecho jazz está familiarizado con el concepto de ‘lick’, que son motivos que se utilizan para improvisar, lo que llaman patrones de digitación. Muchos músicos improvisadores no piensan en notas abstractas, sino que piensan en posiciones, en patrones de digitación. Es una manera de pensar la música que tenemos en común con África y con otras culturas. Y el término ‘voicings’. Él comenzó a implementar estos conceptos y a aplicarlos, y a sacar sus ‘licks’ del siglo XVI, de Mudarra o Narváez. Este trabajo final tuvo que ser defendido ante un jurado, compuesto por profesores del Departamento de Música Antigua. Cuando comenzaron a escuchar eso de ‘licks’, ‘voicing’ y esas cosas, comenzaron a tener una especie de malestar. Y cuando vieron sobre qué tratado del siglo XVI está hecha la obra, esto les causó cierta zozobra. Charles se defendió: “Es que mi proyecto no es un proyecto de historia ni de musicología, mi proyecto es un proyecto de investigación artística. Lo que yo quiero es generar un conocimiento, no para demostrar que lo que yo hago está basado en historia, sino para comenzar a gestionar una práctica profesional distinta. Y necesito esos conceptos”. Y los profes, para mi fortuna, lo enten-

dieron muy bien. Esto suele ocurrir con mucha frecuencia: que el marco teórico, con mucha frecuencia, es resultado de un espolio, secuestro austero que tenemos que hacer a otras prácticas musicales y a otros campos. Incluso, un montón de proyectos de investigación creación tienen que ver con el desarrollo de habilidades mentales o físicas para el ejercicio cotidiano de la práctica. Por ejemplo, el alumno que necesita hacer ejercicios para concentrarse, “Porque llego al concierto, me pongo nervioso y me desconcentro”, o aquel que “Me pongo muy nervioso, me da mucho pánico escénico, y necesito hacer algo para gestionarlo; y no me alcanza el dinero para un Valium, y además es malo”, o gente que tiene un problema técnico: “Tengo unas manos chiquitas y no puedo hacer las décimas de la música de Rachmaninoff”. Hay muchos proyectos que tienen que ver con el desarrollo de una habilidad física. Y curiosamente, para la concentración, para rebajar el pánico escénico y otro tipo de tareas, los psicólogos del deporte nos llevan mucha ventaja. Y muchos trabajos, sobre todo en el Conservatorio de La Haya, en los Países Bajos, muchos trabajos tienen como co-coordinador a un *couch* de deporte, que le transmite a los estudiantes las estrategias que sigue con sus corredores de fondo o con sus saltadores de perdiga. Eso es lo que yo hago con mis chicos, y con esto prometo que vas a ganar muchas medallas tocando la vihuela. Es un tema muy interesante. Estamos saqueando y valiéndonos, aprovechando mucho marco teórico de otras disciplinas que tienen un trabajo escénico parecido.

Información documental: tratados históricos. Métodos cualitativos: observación participante. Fue a muchos cursos. Hay una economía interesante de cursos de improvisación de polifonía vocal, con muchos trucos muy

interesantes donde puedes desarrollar todo esto. Y algunos métodos específicos de investigación artística como la autoetnografía, que consiste en ese difícilísimo arte de observarse. Qué hacemos cuando hacemos arte, qué hago cuando tomo la decisión de tocar esto *piano*, *forte*, rápido, lento; y generar una visión crítica sobre lo que hacemos. No los voy a engañar: no es así no más. Me cuesta mucho trabajo que los músicos logren ese tipo de autoobservación crítica, y no me pasa solamente a mí. Mi compañera con la cual suelo trabajar, Úrsula San Cristóbal, y con quien publiqué el libro de investigación artística en música, trabaja en el Taller de Músics, pero en Finlandia, Alemania, México o Colombia nos está costando mucho trabajo esas estrategias autoetnográficas; y estamos empezando a generar alternativas.

Para terminar, quiero presentarles otro trabajo. Este trabajo no lo llevé yo, lo llevé mi compañera. Javier Martínez Pérez, estudia jazz en el Taller de Músics, que es el Conservatorio de Jazz y Música Moderna de Barcelona. Varios premios Eurovisión han sido de estudiantes de ese centro, y ellos se sienten muy orgullosos. Él toca la guitarra acústica de jazz, su combo de jazz. Y en su proyecto final, también de pregrado, él quería incorporar algunos elementos del lenguaje de improvisación de Paco de Lucía, del flamenco, pero en el contexto, en el entorno de la música de jazz y la guitarra eléctrica.

Uno de los problemas a los que se enfrentó Javier fue el siguiente: aunque Paco de Lucía toca guitarra, y él, Javier, también toca guitarra, la guitarra flamenca no es igual que la guitarra de jazz. Algunas cosas morfológicas son distintas, pero sobre todo la técnica, el estilo, la estética, la concepción de tocar son distintas. Y se enfrentó con este

problema. Paco de Lucía toca lo que llaman flamenco picado: se van hasta el puente y hacen estas ráfagas impresionantes, en lo cual Paco de Lucía es el mejor. En cambio, la guitarra que toca Javier la toca con púa, con plectro, con plumilla. Y él no puede hacer estas ráfagas tan rápido porque tiene que cambiar de cuerda y, al cambiar de cuerda, mueve mucho el brazo. Uno de sus problemas a los que se enfrentó en su proyecto de incorporar el lenguaje de Paco de Lucía es “tengo un problema técnico que mis profes no saben resolver porque no están acostumbrados a ejecutar este tipo de ráfagas, de escalas tan vertiginosas. ¿Cómo le hago?”. No era la pregunta fundamental, era una de sus preguntas de investigación, y algo que le estaba costando trabajo. Poco a poco se encontró con Troy Grady, que tenía una alternativa a esto en la guitarra eléctrica. Y vio sus tutoriales y su página web, y se enteró de que él hacía cosas como esta. Javier se dijo: “este resolvió el tema”. Tocar el balde rápido para hacer lo mismo que hace Paco de Lucía. Entonces yo necesito esa técnica para desarrollar mi trabajo”. Y una parte de su trabajo, no todo, consistió en incorporar, apropiarse de esta técnica.

Más o menos es esto lo que hacemos: proyectos combinados con danza, con artes plásticas, etc.

Ethīcus-politikē/
Ético-política

Regímenes visuales del diseño capitalista moderno y su impacto en los procesos creativos en el Cauca

Andrea Melenje Argote¹

Desde su establecimiento disciplinar a finales del siglo **XIX** e inicios del siglo **XX**, el diseño se ha relacionado con las ideas de civilización, progreso y diferencia. La efectividad del discurso civilizatorio de la modernidad² capitalista y su poder simbólico fueron el resultado de un largo trabajo de representación que apoyó la emergencia del capitalismo productivo

1 Miembro del Grupo de investigación Diseño y Desarrollo. Estudiante del Doctorado en Antropología de la Universidad del Cauca. Magíster en cultura visual de la Universidad de Barcelona. Profesora del Departamento de Diseño de la Universidad del Cauca. E-mail: andreamelenje@unicauca.edu.co

2 Según Néstor García Canclini (1989), la modernidad establece cuatro movimientos principalmente: “1. Un proyecto emancipador, que implica la secularización de los campos culturales, la producción autoexpresiva y autorregulada de las prácticas simbólicas, y su desenvolvimiento en mercados autónomos. 2. Un proyecto expansivo, que representa a la Modernidad en búsqueda de expandir el conocimiento y la posesión de la naturaleza, la producción, la circulación y el consumo de los bienes. 3. Un proyecto renovador, que comprende la búsqueda incansable de un mejoramiento e innovación, propios de una nueva relación con la naturaleza y una sociedad cuya visión del mundo no se encuentra condicionada por la religión, unido esto a un replanteamiento de los signos de nobleza del pasado que el consumismo ha agotado. 4. Un proyecto democratizador, denominando así a la Modernidad que aspira lograr un desarrollo racional y moral a partir de la educación y la difusión del arte y los saberes especializados.”

y con ello el establecimiento de un sistema de mercado global, gestado fundamentalmente en una idea dicotómica del mundo. La producción de entornos materiales y arquitectónicos, artefactos, objetos y sistemas visuales del diseño han sido pieza clave en el sostenimiento de este poder al producir y reproducir dichas narrativas fijando su sentido en la representación.

Estas relaciones fueron consolidadas a partir de varios movimientos y procesos de transformación en las artes y los oficios que a partir del siglo XIX buscaron redefinir las prácticas artísticas inspirándose en las transformaciones sociales, económicas y productivas que traía la industrialización y el mercado a las sociedades modernas. La primera fase de esta transformación estuvo relacionada con la emergencia de corrientes como el *Art Nouveau*³ y el *Art Déco*, que apostaban a la creación de formas estéticas basadas en la ornamentación y la decoración excesiva como sinónimo de libertad y expresión de la nueva sociedad. Y la segunda fase, denominada racionalismo o funcionalismo, enfrentaba los principios estéticos de la primera, por encontrarlos excesivos y desbordados. En contraste, este movimiento, proponía una estética racional y simplificada, una *forma* con un carácter universal que pudiera ser serializada y llevada a *todas* las sociedades en proceso de modernización, que fuera coherente con los avances tecnológicos de la época y denotara los valores de novedad, civilización y progreso.

³ Conocido como *Art Nouveau*: en Bélgica y Francia, España e hispanoamérica; *Jugendstil*: en Alemania y países nórdicos; *Sezession*: en Austria; *Modern Style*: en los países anglosajones; *Nieuwe Kunst*: en Países Bajos; *Liberty* o *Floreal*: en Italia.

La naturaleza y lo femenino en el *Art Nouveau* y el *Art Déco*

La penetración paulatina de la producción del diseño en la cotidianidad de las sociedades modernas fue alentada por la necesidad de acelerar el proceso de modernización, a través de la producción de sistemas de representación que fueron materializados en artefactos cotidianos y experiencias sensoriales que actuaron como signos tangibles de progreso, civilización y avance. Estos nuevos regímenes de representación espacial y visual, formarían una mirada y una experiencia cotidiana cada vez más necesitada de mercancías e imágenes, un espacio de existencia excesiva de la representación como artilugio del nuevo orden moderno capitalista y sus sistemas de producción hegemónicos. El diseño apoyó la producción de esta idea de realidad, dando materialidad a la experiencia moderna industrial del capitalismo, “a medida que la modernidad influía en la vida de cada vez más personas, el diseño, en tanto componente conceptual y visual de los productos e imágenes producidos en serie [...] adoptó el papel que hasta entonces habían desempeñado las artes decorativas” (Sparke 2010:103).

En el siglo XIX, la transformación de los espacios físicos y arquitectónicos de las ciudades se sumaba a la renovación estructural y organizativa de la vida social, que se producía a partir de nuevas formas de diferenciación social justificadas en la capacidad de consumo y acceso a productos. Para Coronil (1998: 140) “La posesión de mercancías pasa a ocupar el lugar central en la formación de proyectos individuales y colectivos de vida generando formas de poder basadas en la posesión y el consumo de objetos”.

La producción de mercancías y su circulación social apoyó la emergencia de nuevas formas de ver e interactuar socialmente, provocando el surgimiento de una nueva categoría de representación y abstracción de la realidad que fue sintetizada en el 'producto', como modalidad de representación material del mundo moderno. Según Vitta (2003) la naturaleza fantasmagórica del producto "exigió que se dotara de visibilidad. El ser del producto coincidió inmediatamente con el ser-visto: para que la producción adquiriera la suficiente espectacularidad el el consumo, resultaría indispensable la transformación de la mercancía en imagen" (pp. 261-262).

Los movimientos artísticos que surgieron en el siglo XIX buscaban adaptarse a estas circunstancias. Reaccionaban contra la fabricación industrializada de objetos de 'mal gusto', en las que se trataba de 'imitar' lo artesanal utilizando materiales industriales. Las primeras respuestas provenían de Inglaterra, donde William Morris fundaría el movimiento *Arts and Crafts* buscando reivindicar el trabajo manual y generar creaciones 'bellas' a partir de las posibilidades tecnológicas de la fabricación industrial. Para Morris "ninguna obra de arte, es obra de arte si no es útil". Para él, era fundamental mejorar la vida a través de la liberación de las artes de la burguesía, generando una producción útil que apoyara la reforma de la sociedad. El carácter utópico del *Arts and Crafts* estaba relacionado con la búsqueda de un arte democrático y liberador alentado por el propio Morris, que más tarde, sería la inspiración más importante del *Art Nouveau*, el *Art Déco*, la *Bauhaus* y los movimientos funcionalistas-racionalistas del diseño.

El *Art Nouveau* utilizó materiales modernos buscando consolidar una estética a través de la expresividad de la curva,

exorbitantes motivos de la naturaleza, sinuosas composiciones, uso de ornamentos florales, motivos orientales y figuras femeninas altamente eróticas. Según Litvak (1979), la forma de las "fachadas de las casas, joyas, muebles, telas vidrios, forman un mundo de invasora sensualidad cotidiana por las acariciadoras ondulaciones de sus motivos" (p. 2). En su representación visual estaban presentes las ideas de 'novedad', 'modernidad', 'juventud' y 'originalidad' que hacían parte de la promesa de liberación y avance de la sociedad moderna. El deseo predominante de esta época fue la búsqueda de lo nuevo, el concepto de 'modernidad' o mejor de las múltiples 'modernidades' que fueron experimentadas por las sociedades industrializadas, terminaría afectando profundamente su constitución, valores, gustos y sistemas de creencias. Y al mismo tiempo, promulgó una idea de futuro fundamentada en el progreso, y de Occidente como "el lugar y fuente de la modernidad" (Coronil 1998:140).

El ensueño producido por las representaciones modernistas trataba de dar respuesta a una burguesía puritana y represiva, que basaba su sistema moral en la propiedad, el trabajo, el ahorro y la familia, y que imponía a la clase asalariada un modelo de esclavitud a partir de la enajenación del trabajo. La crítica que surge en la segunda mitad del siglo XIX, era una "protesta violenta contra la sociedad de consumo, contra los estilos de vida burgueses, contra todas las formas de alienación y sometimiento (disciplina de trabajo, códigos familiares, moral sexual, autoridad, jerarquía)" (Lipovetsky y Serroy 2015:100). La respuesta desde las artes reflejaba un idealismo radical, que buscaba contrarrestar la devastación emocional y social de las clases trabajadoras y el racionalismo de la Ilustración. Las

representaciones desbordantes con elementos florales y cuerpos femeninos, expresaban el erotismo como fuerza vital, libertad y éxtasis; pero a la vez, dejaban en evidencia las profundas relaciones de poder que se vinculaban a la producción visual de la época, las cuales estaban configuradas a partir de categorías de clase, género y raza. Esta relación se hace evidente en las representaciones realizadas por Alphonse Mucha, Gustav Klimt, Antonio Gaudí, Henri Toulouse Lautrec, entre los más destacados de sus representantes.

El *Art Déco* fue uno de los primeros estilos internacionales de la modernidad artística, su estética diversa apostaba principalmente por las figuras geométricas, el uso de círculos y esferas, además de elementos naturales, rayos de luz, animales representados a través de materiales como el plástico, el cromo, el carey, pieles naturales y maderas nobles. Este estilo utilizó como recurso los motivos de culturas prehispánicas, egipcias, africanas, que provenían de las exploraciones coloniales y comerciales, que adelantaba Europa en dichas regiones, generando sistemas materiales que denotaban liberación y simbolizaban el carácter glamuroso de las sociedades modernas. Los sistemas visuales, objetuales y arquitectónicos que hacen parte de esta corriente estaban adaptadas a la fabricación industrial y al imperialismo moderno, buscando generar una visualidad universal y universalizante, que apoyaba el poder de dominación de Occidente sobre sus otros. “Así podemos entender lo compleja y contradictoria que se presenta la sociedad del siglo XIX: una sociedad que anhela los conocimientos científicos, que se nutre de los “descubrimientos” de tierras lejanas, que se rige por las apariencias de una

moral muy estricta, pero que se entrega en secreto a la vida liviana y ligera” (Mattos 2005:17).

Exposiciones universales –civilización y salvajismo–

La *Exposición Colonial* realizada en París en 1931, no sólo presentó las obras de artistas y diseñadores del *Art Déco*, sino que exhibió un zoológico con seres humanos de origen africano fabricando objetos que eran importados por Francia. Estas exhibiciones eran una demostración del poderío colonial de Europa frente a los pueblos conquistados, y apoyaban la construcción de imaginarios que justificaban simbólicamente la jerarquía racial. La exhibición funcionaba como prueba de la diferencia y la superioridad sobre los pueblos sometidos al colonialismo. La representación visual colonial incluso podría ser entendida como una conquista del mismo imaginario de los europeos, un proceso de visualización del Otro que termina incorporándolo en el Yo, en una estrategia de constitución de la superioridad de Occidente. Para Coronil (1998), la “modernidad burguesa está marcada por tendencias contradictorias. Su fuerza universalizante está inseparablemente ligada a los movimientos a la vez expansivos y excluyentes del capital que polarizan a las naciones a través del globo y a las personas al interior de las sociedades” (p. 140).

A este nuevo régimen visual de la diferencia aportó significativamente la representación que circulaba en la prensa, los carteles de la época y las campañas publicitarias que dibujaban una idea del otro como diferente e incivilizado. El progreso es entendido, desde este momento, como

un desplazamiento de la naturaleza que es reemplazada y dominada por la civilización. La exhibición de la naturaleza y su representación funcionaba como prueba del salvajismo y como argumento para sostener el proceso de colonización.

Durante el siglo XVIII, ese nuevo dualismo radical fue amalgamado con las ideas mitificadas de “progreso” y de un estado de naturaleza en la trayectoria humana. Esto dio pie a la peculiar perspectiva histórica dualista/evolucionista. Así todos los no-europeos pudieron ser considerados, de un lado, como pre-europeos y al mismo tiempo dispuestos en cierta cadena histórica y continua desde lo primitivo a lo civilizado, de lo irracional a lo racional, de lo tradicional a lo moderno, de lo mágico-mítico a lo científico. En otras palabras, desde lo no-europeo/pre-europeo a algo que en el tiempo se europeizará o “modernizará” (Quijano 2000: 225).

Las exposiciones universales eran una demostración pública que permitía exponer los avances de la sociedad occidental y su cultura, principalmente. Estas muestras tuvieron lugar en Europa y Estados Unidos desde la segunda mitad del siglo XIX hasta el siglo XX. En ellas se presentaban objetos y artefactos de diversas culturas del mundo, los avances en las artes, la arquitectura y el diseño moderno y los desarrollos científicos y tecnológicos de los países que participaban en las exhibiciones. Las grandes exposiciones se constituían a la vez como escenarios de prueba donde las miles de personas que asistían podían

experimentar la modernidad, el progreso y la civilización de Occidente. Constituían una analogía del mundo a escala, en un espacio diseñado estratégicamente para contenerla. Esta teatralidad de la *Exposición Universal* y su orden jerárquico configuraban el espectáculo generador de deseo de modernidad.

La gran Exposición londinense y el *Crystal Palace*, de J. Paxton en 1851 asombraron al mundo. Su carácter, dimensiones y promoción mundial sobrepasó cualquier dimensión antes vista y se convirtió en el inicio de una larga competencia entre los países por presentar sus avances a través de exposiciones cada vez más ostentosas. El “ansia de superar en cada exposición a la anterior, en un alarde por demostrar el poder económico y tecnológico del país, dieron como fruto edificios que constituyeron auténticos hitos estructurales de la época” (César 2017:68) La Torre Eiffel en París (1889), el antes mencionado Crystal Palace en Londres (1851) y La fuente mágica de Montjuic en Barcelona (1929), entre otros. Para la ingeniería, la arquitectura y el diseño, estas muestras significaron su máspreciado espacio de experimentación y desarrollo, a nivel técnico, metodológico y estético, debido a la gran inversión económica que los países anfitriones realizaban para demostrar su poder.

Las exposiciones desafiaban todos los límites en cuanto al desarrollo de estructuras y materiales. Se experimentaba con el hierro y el vidrio produciendo una transformación nunca antes vista en la construcción, provocando nuevas formas de habitar los espacios y estructuras de las ciudades, que reconfiguraron lo urbano, las prácticas sociales, las relaciones personales y la fisonomía de los hogares. La transformación de la experiencia cotidiana de

las ciudades modernas, podía ser experimentada en los grandes pabellones, generando una experiencia que promovía el deseo desbordado por la novedad y el progreso. Esta desbordada experiencia alcanzaba su mayor éxtasis e intensidad en la exhibición de los pabellones exóticos o coloniales, donde se presentaban todo tipo de objetos traídos de diferentes lugares del mundo y se exhibían incluso mujeres y hombres de carne y hueso, simulando prácticas cotidianas relacionadas con la artesanía, la preparación de alimentos y la caza.

Las gigantescas muestras constituían el escenario para producir repertorios visuales y simbólicos que apoyaban el establecimiento de relaciones jerárquicas incluso entre las mismas sociedades modernas occidentales, a partir de sus avances en términos de ciencia, tecnología, comunicación, arquitectura, arte y diseño. En esta distinción, la representación visual de la diferencia, era un elemento clave. Los montajes, objetos, recorridos y experiencias revelaban un orden jerárquico, en el que terminaban siempre imponiéndose los colonizadores sobre los colonizados.

Diseño y racionalismo

El proceso de racionalización funcional y purificación formal tendría como uno de sus mayores exponentes a Adolf Loos (1870-1933), quien a través de su obra *Ornamento y delito* (1908) planteaba la necesidad de una identificación absoluta entre función y forma, y un rechazo decidido al ornamento.

En 1908, el arquitecto vienés [...] defensor de una nueva severidad en el arte, acusó a Klimt y a los artistas de Wiener Werkstätte—el centro de las artes decorativas de Viena—de contaminar eróticamente el medio ambiente de su época (Litvak 1979:1).

Según él, una sociedad más madura debía ser representada por formas más sencillas y racionales. Las ideas sobre el funcionalismo serían llevadas con agudeza a la forma de los objetos a través de este cuestionamiento al ornamento, que era considerado un retraso para la sociedad, no solo por el gasto excesivo de tiempo y de materiales en su producción, sino también por su estética desbordante. La dura crítica a la decoración gratuita, en especial la del *Art Nouveau*, estaba relacionada con su uso excesivo de decoración, su apego formal a las curvas, el uso desmesurado de formas orgánicas florales y su erotismo en la representación femenina. Como respuesta, el funcionalismo presentaba formas simples, ángulos rectos, formas geométricas y objetivas sin decoración 'superflua'; en suma, una racionalidad formal que buscaba respuestas prácticas, funcionales, 'masculinas' y libres de *estilos artísticos*.

En este contexto histórico europeo, algunos artistas, diseñadores, artesanos y arquitectos debatían sobre la necesidad de redefinir el espíritu de su producción y su democratización, como respuesta a la emergencia de una sociedad moderna e industrializada. La búsqueda de este objetivo suponía revisar a profundidad no sólo las formas que habían tenido sus obras hasta el momento, sino también los principios ideológicos que habían guiado su

desarrollo y validaban su existencia.⁴ Para que esto fuera posible sucedieron varios procesos en el interior de las artes y los oficios que perseguían la revisión social de sus fundamentos filosóficos, ideológicos y productivos. El arte era considerado aislado, individualista y elitista, la artesanía y los oficios se consideraban prácticas poco eficientes y arcaicas, las únicas disciplinas creativas a las que se les reconocía validez eran la arquitectura y la ingeniería, que para ese momento ya eran consideradas modernas.

El diseño retoma de los análisis funcionales que venían desarrollándose en las primeras tres décadas del siglo XX en la teoría antropológica,⁵ tres fundamentos que serán asumidos como ejes centrales de su práctica. Los principios de sistema, estructura y función, serían llevados casi al extremo en el diseño, en su búsqueda de un racionalismo científico y tecnológico en sus formas de producción. Para los diseñadores, los análisis de la antropología demostra-

4 Desde los movimientos *Arts and Crafts*, *De Stijl*, hasta la *Bauhaus* con Gropius, Lyonel Feininger, Paul Klee, Marcel Breuer, Kandinsky, entre otros, participaron de dichas reformulaciones.

5 En los análisis funcionalistas realizados por Malinowski (1975 [1931]), la cultura es planteada como un organismo que “incluye los artefactos, bienes, procedimientos técnicos, ideas, hábitos, y valores heredados” (p. 86). Para él la cultura funciona como un organismo en el que cada elemento cumple una función y, es a partir de este principio funcional, que vincula artefactos, prácticas e instituciones sociales, que se produce la estructura cultural. Para Malinowski “La cultura es una unidad bien organizada que se divide en dos aspectos fundamentales: una masa de artefactos y un sistema de costumbres” (1975:89). Los objetos-artefactos-herramientas, dan forma a la cultura en su dimensión material, su función y usos sociales están vinculados de manera coherente con las costumbres que hacen parte de su organización y su formalización estética y técnica definen su nivel de avance y jerarquía frente a otros sistemas culturales.

ban que en las sociedades ‘primitivas’⁶ “todo funcionaba para un uso determinado” (Llovet 1979: 58). A partir de la relación entre racionalismo moderno y los principios mencionados con anterioridad, se configuran los cinco elementos constitutivos del paradigma funcionalista del diseño: productividad, racionalización, objetividad, funcionalismo y estandarización (Sparke 2010; Llovet 1979). Dichos principios permitieron el engranaje del diseño a la industrialización, provocando transformaciones radicales en las estructuras sociales y su ordenación, inicialmente en Europa y Estados Unidos, y generaron paulatinamente una comprensión distinta sobre la cultura y su consumo a escala global.

Estas consideraciones fundamentan el establecimiento del funcionalismo moderno del diseño y su relación indisoluble con la cultura occidental. La racionalización de su práctica y la búsqueda de corresponder a los ideales de la sociedad moderna e industrializada, establecieron la función como la base de una correspondencia naturalizada y absoluta a dicha estructura cultural. Esta búsqueda de coherencia en su producción instituye en él una lógica de creación, vinculada a una estética minimalista que buscaba ser apropiada por la cultura industrial de los siglos XIX y XX. “No era que la forma geométrica fuese la más adecuada en términos prácticos, sino que constituía una poderosa metáfora de lo que podía ser idealmente la forma

6 En el libro *Ideología y metodología del diseño* de Jordi Llovet, hay varias referencias que aluden al uso de las teorizaciones, análisis y conceptos provenientes de la antropología, que, según su autor, fundamentan los presupuestos y principios del diseño funcionalista. Para él, la “antropología moderna nos ofrece hoy esta solución, más adecuada al esquema organizativo y los límites culturales de aquellas sociedades primitivas: en ellas todo funcionaba para un uso determinado” (Llovet 1979:58).

de una era mecanizada” (Heskett, 2005: 39). Es así como el diseño adopta un papel fundamental en el establecimiento de la nueva forma social. Demostrando, a través de su producción material, su capacidad para producir el aparato artificial de la modernidad y los ideales civilizatorios de Occidente.

Las naciones alcanzaban su imagen de ‘modernas’ y ‘civilizadas’ a través del “uso de la cultura material del diseño”, con estas representaciones validaban su lugar ante organizaciones sociales e individuos, y marcaban la diferencia con los demás países, sobre todo con los que no alcanzaban su grado de modernidad. Según Sparke (2010), muchos países en vías de desarrollo sintieron la necesidad de adoptar el diseño como un signo de pertenencia al mundo moderno. Las identidades nacionales y las ideas de futuro y progreso estaban relacionadas con la imagen y la producción que surgía del diseño, los estilos futuristas, sus formas compactas “constituían un modelo de modernidad progresista que se materializaba a través de una colaboración entre arte e industria” (Sparke 2010: 126) Este fue el caso de los países latinoamericanos, donde el diseño ingresó como un sistema de producción de bienes de consumo destinados a las elites que importaban productos provenientes de las naciones modernas occidentales.

Algunas reflexiones sobre el impacto del diseño moderno en los procesos creativos en el Cauca

Esta relación entre modernidad y diseño plantea serios cuestionamientos sobre la participación de este último en la configuración de regímenes visuales que han instaurado

ideas de mundo y realidad, que han apoyado el establecimiento de la idea de Occidente como categoría utópica de civilización. ¿Cómo a través de los diversos lenguajes que fueron utilizados en su formación como disciplina moderna, el diseño logró consolidar retóricas discursivas que fueron fundamentales en el establecimiento de imaginarios sobre Occidente y sus otros? Plantear esta pregunta implica revisar no solo la historia del diseño, sino realizar un abordaje desde otras perspectivas y teorías críticas que nos permitan estudiar el problema de la representación moderna como un lugar de configuración y producción de regímenes de representación, que se imponen categóricamente como principios de verdad, definiendo nuestras ideas sobre la vida, la historia, el presente y el futuro.

Esta pregunta implica también reflexionar sobre los modos en que el diseño configura su ejercicio social a partir de principios funcionales y formales que han estado tradicionalmente arraigados a una relación de ‘necesaria correspondencia’ con la cultura. Los fundamentos estructurales en la práctica del diseño que esta relación ha promovido, se basan en la búsqueda de la eficacia funcional de su producción en correspondencia con las necesidades de sociedades industrializadas y modernas principalmente, promoviendo un ejercicio creativo que bajo las premisas de lo ‘funcional’ ‘moderno’, ‘racional’, y ‘necesario’ ha producido gran parte de nuestro entorno artificial.

La ‘correspondencia’ entre el diseño y la modernidad constituye gran parte de lo que seguimos entendiendo por diseño en la actualidad, sus bases siguen siendo un ideal de estilo, diferencia y desarrollo. Estas condiciones han provocado que su tradición llegue con fuerza a cada rincón del mundo implementando imaginarios sobre lo eficiente,

eficaz y funcional, que siguen siendo fundamentales en los proyectos creativos que se realizan en los contextos locales. Como diseñadores aprendemos a ver a partir de la síntesis visual, a racionalizar nuestra representación, a enfrentar el miedo al vacío, a olvidar las formas y las maneras con las que representábamos nuestra realidad antes de disciplinar nuestra mirada.

Estas cuestiones están presentes en nuestra práctica creativa, en lo que imponemos y lo que tratamos de transformar, en la conversación que sostenemos con diseñadores que se están formando, y las comunidades con las que ellos se encuentran. La enseñanza del diseño implica transformar cuerpos y formas de mirar, involucra imposiciones y enfrentamientos sobre maneras de ver, crear y pensar que son privilegiadas, y que muchas veces, poco se cuestionan o discuten en la academia. La formación también supone maneras en que el diseño interviene en la vida de las personas, a través de su producción material, e implica las negociaciones sobre la representación simbólica y las disputas por lo que es necesario o no, por la idea de futuro, de progreso, de cultura y de identidad que están vinculadas a las representaciones y prácticas.

Comprendiendo que el problema de la representación del diseño moderno y sus prácticas, implica también el aquí y ahora (*Jetztzeit*),⁷ mi deseo es hacer visibles las estructuras y tramas que tejen y disputan los significados que entran en juego en las prácticas del diseño en el Cauca.

⁷ *Jetztzeit* es una expresión Benjaminiana que defiende un concepto de tiempo y de historia donde el pasado, en una conjunción particular con el presente, puede llegar a cobrar pertinencia y actualizarse constantemente.

Donde los unos y los otros, se encuentran por intereses comunes, para producir artefactos, objetos e imágenes, fabricados a partir del encuentro de mundos, historias y multiplicidades de sentidos. Configurando al diseño como rastro del habitar de humanos y no humanos, en territorios que se viven y disputan, y en los que la creación es una forma de hacernos y deshacernos a nosotros mismos. Una “conciencia sensible, teórica y práctica” (Marx 1844: 157).

Asimismo, se hace fundamental entender los efectos de la producción material en estas comunidades y las disputas que pueden darse por el carácter simbólico de la representación en los procesos creativos que los diseñadores vienen desarrollando en la actualidad en nuestro contexto. Estas consideraciones fundamentan la propuesta de investigación doctoral que me encuentro perfilando y que, inicialmente, busca realizar una cartografía de prácticas creativas de diseño comunitario en el Cauca, con el propósito de entender cómo los encuentros que suceden entre diseñadores y comunidades, nos pueden permitir trazar nuevas epistemologías para el diseño desde lo local.

Referencias

Coronil, Fernando

1998 “Más allá del occidentalismo: Hacia categorías geohistóricas no imperialistas”. En: Santiago Castro-Cómez y Eduardo Mendieta (eds.), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, pp 121-146. México: Miguel Ángel Porrúa.

Heskett, John

2005 *El diseño en la vida cotidiana*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.

Llovet, Jordi

1979 *Ideología y metodología del diseño. Una introducción crítica a la teoría proyectual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.

Malinowski, Bronislaw

1975 “La cultura (1931)”. En: J.S. Kahn (ed.), *El concepto de cultura: textos fundamentales*, pp. 85-128. Barcelona: Editorial Anagrama.

Quijano, Aníbal

2000 “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En: Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, pp 201-246. Buenos Aires: CLACSO.

Sparke, Penny

2010 *Diseño y cultura, una introducción. Desde 1900 hasta la actualidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.

Diseño en el Cauca: ¿proceso creativo desde la alteridad?

Marisol Orozco-Álvarez

Contexto

Hablar de diseño en espacios de diversidad étnica, cultural y lingüística, como lo es el departamento del Cauca es, poner en escena, procesos de comunicación que, desde lo visual, involucran necesariamente lugares de reflexión conjunta, donde 'el otro' y 'los otros' se convierten en actores activos que permean el diseño de diversas sensorialidades. En este sentido, para situar el diseño en este departamento, inicio con la ubicación geográfica de la multiplicidad étnica, cultural y lingüística que lo habita (indígenas, afrocaucanos, campesinos, mestizos) y lo llena de múltiples, matices y colores, convirtiendo a este departamento en un tapiz de tonalidades disímiles. Es a partir de la riqueza y complejidad de esta diversidad, específicamente de las comunidades indígenas nasa, misak, eperara siapi-

¹ Doctora en artes y diseño, profesora del departamento de diseño de la Facultad de Artes, Universidad del Cauca. Directora Grupo de Investigación Diseño y Sociedad.

dara, inga, que lo pueblan y conservan su lengua ancestral, que voy tejiendo los espacios alternos que tiene el diseño como plataforma, para gestar narrativas visuales, en procesos autónomos de creación conjunta.

En esta parte de la topografía colombiana, donde hay que crear soluciones alternas, para restablecer la dignidad y la vida, el diseño se concibe y se desarrolla, desde y en las comunidades, como 'diseño autónomo'. Este, denunciando y transformando una realidad que pone en movimiento el territorio, como espacio de resistencia, de lucha constante, donde el diálogo y la participación son soportes obligados, que desde la alteridad, generan procesos conjuntos, para resignificar el territorio y con él las identidades, desde la capacidad de ponerse en el lugar del otro y establecer relaciones de sentido, donde la valoración de las diferencias es transversal.

'Diseño autónomo', es entendido con Escobar (2016: 28-29), como el enfoque ontológico, desde donde las comunidades se autodiseñan, en respuesta a diferentes estados de emergencia social, que cada vez son más recurrentes y afectan profundamente sus territorios, visiones de mundo y calidad de vida. Esta noción del diseño enlaza la autonomía, como la característica más fundamental de lo vivo, que se transforma a cada instante, desde una dinámica natural que involucra las vivencias, el espacio, los sentires, las necesidades, cosmovisiones de mundo, como una unidad, alimentada y potencializada por y desde la pluralidad.

El territorio es entendido como lugar espacio temporal que involucra tres mundos: el mundo de arriba donde está la vía láctea; el del medio donde está el ser humano, la naturaleza, la tierra; el de abajo donde está el inframundo; en él circula y "transita el pensamiento" (Secue 2002 y Per-

domo 2003, en Orozco-Álvarez 2019). Es el sitio donde se conserva y revitaliza la cultura, se transmite la memoria, se habla la lengua ancestral como lengua oficial, se dignifica la vida, entre otras luchas, a través de la liberación de la madre tierra,

Para nosotros, la tierra es la madre y contra ella se comete un crimen del que vienen todos los males y miserias. Nuestra madre, la de todos los seres vivos, está sometida, según la ley que se impone, tiene dueños, es propiedad privada. Al someterla como propiedad para explotarla, le quitaron la libertad de engendrar vida y de proteger y enseñar el lugar, las relaciones y el tiempo de todo lo que vive. Le impiden producir alimentos, riqueza y bienestar para todos los pueblos y seres vivos. Los que se apropian de ella causan hambre, miseria y muerte que no deben ser. Le roban la sangre, la carne, los brazos, los hijos y la leche para establecer el poder de unos sobre la miseria de todos.²

Este planteamiento que ha generado en el norte del Cauca acciones desde el *diseño autónomo* con el objetivo de *tumbar la caña del terrateniente*, se contrasta con prácticas de lo que llamaré diseño, refiriéndome al diseño profesional o académico. En este, a partir de problemas encontrados, creados o buscados, se proyecta afectar una realidad existente transformándola en una realidad deseada, a través de mensajes visuales que tienen por objetivo "transformar

² La Libertad viene con la Tierra: Comunicado 01. ACIN –Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca– Disponible en: <https://pueblosencamino.org/?p=2964>

los conocimientos, actitudes y comportamientos de la gente” (Frascara 2000: 2). Aquí, el proceso de co-creación, es sistémico, responde al análisis de diversas variables que se conjugan en el acto de dar forma al concretar la creación, que incluye un alto grado de responsabilidad profesional que involucra la ética, lo social y lo cultural.

Estas responsabilidades son medibles dentro de la estrategia visual del diseño, requieren una planeación que, no necesariamente, se correlaciona en tiempos y vivencias con las cotidianidades, emergencias sociales y sentires de la gente. Cada variable es estructurada dependiendo del proyecto en respuesta a unas problemáticas detectadas, desde una temporalidad lineal que tiene como base un pensamiento racional; las “rupturas” propias del vivir cotidiano que involucran los sentidos, las subjetividades, el ser, no son su eje,

Las rupturas son momentos en los que se interrumpe el modo habitual de ser-en-el-mundo. [...] implican ir más allá de la idea comúnmente aceptada de que el mundo funciona en términos de representaciones mentales individuales de un ‘problema’; en cambio, avanzan hacia una perspectiva de interacciones sociales modeladas y contextualizadas —es decir una perspectiva que destaca nuestra participación activa en ámbitos de interés común— (Escobar 2016:131).

Esta puesta en escena, implica el lenguaje y a través de él, las sensorialidades, subjetividades, sentires y estados emocionales de la gente en su cotidianidad, donde todo está conectado, tiene vida, enlaza otras preguntas y otras

variables, cuando nos situamos en territorios pluriétnicos, multiculturales y multilingüísticos, que habitan y transitan realidades diversas; vivencias que remueven los paradigmas del diseño, en los procesos formativos que se dan en la academia.

Comprender el territorio, desde la cosmovisión que lo soporta y lo envuelve, supone adentrarse en ella, como una matriz significativa que da cuenta de los conocimientos y relaciones, que cada comunidad genera para entender el mundo. La ‘cosmovisión’ es concebida como “el proceso de creación de dispositivos para analizar el mundo y actuar en él”, (CRIC y PEBI 2004:89), donde se plasma la visión integral del universo, como un proceso holístico que involucra el ser, el hacer, el conocimiento, desde una relación multisensorial que posibilita diversidad de significados, sentidos y espacios de creación, como lo podemos verificar en las formas de conocer y aprender durante la existencia misak, que tiene como eje “ser - estar - saber - hacer”:

Mrp: sentir y presentir la realidad natural, escuchar, a través del cuerpo; primera lectura que hace el misak. *Aship*: es ratificar ese sentido a través de la vista (visión y misión de vida). *Isup*: es ratificar ese conocimiento a través del pensamiento. *Waminchip*: es la expresión a través de signos orales, la tradición oral de ese pensamiento. *Mar p*: es la práctica, el hacer (Proyecto Educativo Misak, Cabildo de Guambia 2019).

Esta concepción de vida nos muestra que, para adentrarse y comprender la cosmovisión de una cultura, se requieren espacios de inmersión constante, que posibiliten la

convivencia, el diálogo que se establece compartiendo la cotidianidad, para entender más a fondo las concepciones de mundo que tejen las comunidades. Esto posibilita intercambio de conocimiento con el otro, a quien no se conoce, pero de quien hablo e interpreto de forma visual, a través del diseño.

El lugar y la interacción permiten el conocimiento básico de las lenguas ancestrales, que son oficiales en los territorios (nasa yuwe, namui wam, sía pedee, inga) da cuenta de otras tonalidades, líneas de tiempo y correlatos, que posibiliten la vinculación de la academia, al *diseño autónomo*. Las lenguas son el medio a través del cual se trasmite memoria, pensamiento, visión de mundo; lo que detona nuevos elementos desde el habitar, que aportan en el diseño de estrategias de comunicación visual, pensados en y para espacios de diversidad étnica, cultural y lingüística.

Ubicación geográfica de las comunidades nasa, misak, eperara síapidara, inga

La comunidad nasa es la más extendida en el territorio del Cauca, habita en la vertiente oriental y occidental de la cordillera Central de los Andes de Colombia y en la cordillera Occidental. En la vertiente oriental de la cordillera Central se encuentran en la región de Tierradentro, considerada por este pueblo territorio ancestral. Allí habitaban cuando llegaron los españoles en 1536; fueron ellos quienes llamaron a este lugar “Las montañas de la tierra adentro”, por su grado de impenetrabilidad. Esta región abarca los municipios de Inzá y Páez Belalcázar. En la vertiente occidental, se encuentran localizados en los municipios de: Caloto,

Caldono, Corinto, Jambaló, Miranda, Puracé, Toribio, Totoró, Santander de Quilichao, Silvia, Sotaró. Y en la cordillera Occidental se encuentran en los municipios de: Buenos Aires, Cajibío, Morales y Suárez. Esta comunidad indígena tiene como lengua ancestral el *nasa yuwe*, en el cual hay diversidad de escritos que se usan en las escuelas, para el aprendizaje y fortalecimiento de la lengua y la cultura. Es una comunidad bilingüe: además de su lengua originaria hablan la lengua oficial de Colombia, el español. A pesar de los esfuerzos que hacen para revitalizar su lengua, esta se halla en peligro de extinción.

La comunidad misak se encuentra localizada en la vertiente occidental de la cordillera Central en el municipio de Silvia. Hablan el idioma *namui wam*, y al igual que la comunidad K tienen una variedad de escritos en su lengua materna, en ellos han consignado, además de su cosmovisión, diversas estrategias educativas para fortalecer su cultura y su lengua ancestral. Son también bilingües y su lengua ancestral igualmente es considerada en riesgo de desaparecer.

La comunidad indígena eperara siapidara, localizada al nororiente y noroccidente del departamento, sobre el océano Pacífico, es la más retirada de Popayán, capital del Cauca. Con vías de acceso limitadas por el océano y los ríos que las circundan, se llega a ella por agua a través de los ríos: Saija, Mikay, Guangüi; habla la lengua *sía pedee* y es la única comunidad indígena del departamento y por qué no decirlo de Colombia, donde la líder espiritual es una mujer, llamada *Tachi nawe*, que traducido al español se puede aproximar a “nuestra madre”. Es un pueblo ancestral con muy pocos habitantes, las condiciones de pobreza material que afronta, hace que los jóvenes migren constante-

mente a las ciudades, poniendo en riesgo la cultura y la lengua, considerada también en riesgo de desaparecer. Por su parte, la comunidad inga, habita en el piedemonte amazónico o Bota Caucana, su lengua ancestral es el *kichwa*, lengua hablada por indígenas que habitan en Argentina, Chile, Perú, Bolivia, Brasil y Ecuador; fue lengua franca en todo el territorio del *tawantinsuyu*, y hoy cuenta con un gran número de hablantes a nivel latinoamericano.

Las comunidades indígenas referenciadas, ocupan una gran proporción del territorio caucano, están organizadas en resguardos legalmente constituidos, definidos por el Estado como:

[...] una institución legal y sociopolítica de carácter especial, conformada por una o más comunidades indígenas, que con un título de propiedad colectiva goza de las garantías de la propiedad privada, poseen su territorio y se rigen para el manejo de éste y su vida interna por una organización autónoma amparada por el fuero indígena y sus sistema normativo propio (Minjusticia 1995: Decreto 2164)

Los resguardos (Orozco-Álvarez 1997; Villa y Houghton 2005; Rappaport 2000), concebidos por Felipe II a mediados del siglo *XVI* como espacios de tierra asignados a los indígenas y que, de alguna forma fueron decretados, para controlar el descenso poblacional ocasionado por el trabajo extremo al que estaban sometidos en la minería y agricultura en manos de los encomenderos, fueron afectados a mediados del siglo *XIX*, al modificarse en Colombia la tenencia de tierras, lo que debilitó enormemente a las comunidades indígenas, llevándolas casi a desaparecer.

Frente a esta situación las luchas indígenas son una constante entrando el siglo *XX*, particularmente en el suroccidente del país; en los desplazamientos colectivos se exige el derecho a la posesión de tierras y el reconocimiento a lo establecido en la Ley 89 de 1890 frente a los derechos indígenas aún preservados. La Constitución de 1991 significó un avance radical en el reconocimiento de los resguardos como espacios legalmente constituidos y en las relaciones establecidas entre el Estado, las comunidades indígenas y la sociedad colombiana. En su Artículo 63, se ratifica que los resguardos son de naturaleza colectiva, inalienables, imprescriptibles e inembargables.

Las comunidades indígenas empiezan a hacerse visibles, hacen parte de los territorios indígenas, legalmente reconocidos, definidos en el Artículo 2 del decreto 2164 de 1995 como: “áreas poseídas en forma regular y permanente por una comunidad, parcialidad o grupo indígena y aquellas que, aunque no se encuentren poseídas en esa forma, constituyen el ámbito tradicional de sus actividades sociales, económicas y culturales”.

La máxima autoridad de los resguardos como órgano de dirección es la 'asamblea general', en la que tienen voz todos los habitantes del resguardo. Quien la representa como máxima autoridad es el cabildo, compuesto por un gobernador principal, un gobernador suplente, un alcalde mayor o capitán, un secretario, un tesorero y alguaciles; estas personas son nombradas de forma abierta por la asamblea general, cada año, para representar la autoridad dentro del territorio.

Si bien este organismo es un legado de la colonia, que se usó como medio para lograr la hispanización y transformación de las formas de gobierno, de lo que en ese mo-

mento los españoles llamarón “pueblos de indios”³, hoy es una autoridad resignificada dentro de los territorios para posicionar,

la ley de origen, siendo esta autoridad la encargada de defender los derechos colectivos, establecer el orden armónico y dirimir los conflictos entre los comuneros del resguardo en el marco de la jurisdicción especial indígena al interior de las comunidades y al mismo tiempo establecer una relación interjurisdiccional entre la justicia propia y la justicia ordinaria (Perdomo Dizu 2013:30).

Reconocido y ratificado en la Constitución de 1991 como parte de las autoridades tradicionales que tienen las comunidades indígenas, para ejercer dentro de los linea-

3 Aunque la formación de cabildos dentro de las comunidades indígenas remonta a la mitad del S. XVI, cuando se creó en México el primer “municipio indígena” en Tlaxcala, cuyas instituciones reproducían en gran parte las de los Cabildos Castellanos, al parecer hasta el momento no se dispone de estudios específicos sobre los Cabildos en el Nuevo Reino de Granada, sin embargo se puede establecer que su introducción se inició durante el gobierno de Andrés Días Venero de Leyva (1564-1574), época en la que empiezan a aparecer “los pueblos de indios”. Ver: Ximena Pachón C. “Los Cabildos Indígenas Autoridades propias: mejor control”, en: Crónicas del Nuevo Mundo No 12, La hispanización de las culturas americanas. El colombiano. CINEP. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología, 1992, p. 186-187. Frente a la frase “pueblo de indios” de acuerdo a las crónicas y documentos del S.XVI, que se encuentran en el Archivo Central del Cauca, se reporta que los españoles llamarón a su llegada a las localidades indígenas: “pueblos”, “provincias”, “repartimiento”, “encomienda”, “parcialidad”, unificadas como “pueblo de indios” para identificar las diferentes etnias prehispánicas. Ver: Humberto Triana y Antorveza, Las lenguas indígenas en la historia social del Nuevo Reino de Granada. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1987, pp. 15-16. (texto tomado de Orozco-Álvarez 2017)

mientos de su propia cultura, un control social. El cabildo está definido como:

Entidad pública especial, cuyos integrantes son miembros de una comunidad indígena, elegidos y reconocidos por ésta, con una organización socio política tradicional, cuya función es representar legalmente a la comunidad, ejercer la autoridad y realizar las actividades que le atribuyen las leyes, sus usos, costumbres y el reglamento interno de cada comunidad (Minjusticia 1995: Decreto 2164)

La mayoría de ellos está guiado por un médico tradicional –*thêwala* en la cultura nasa; *jai padä* en la cultura eperara siapidara; *pishimar pik* en la cultura misak; *yachak* en la cultura inga–, quien es el encargado de mantener el equilibrio territorial y corporal de la comunidad.

Este contexto que demarca solo una parte de la diversidad étnica del departamento del Cauca, evidencia una alta complejidad y un gran reto para el diseño que, desde la academia, se desarrolla en esta región del suroccidente colombiano; espacio desde el cual debemos empezar a hacernos preguntas, en relación con el papel que juega la creación visual en las narrativas existentes, cuando involucra territorios de diversidad lingüística y cultural. Esta diversidad que por demás, es bilingüe, inunda de símbolos y códigos diversos la comunicación, mostrando disímiles visiones de mundo que se entrelazan en la cotidianidad de las comunidades, las cuales solo es posible decodificar desde la convivencia, el encuentro, el diálogo y la inclusión, que comprenda la diferencia y se compenetre con los territorios, donde se tejen procesos de resistencia

para defender sus identidades, hilados desde el interior de cada comunidad, respondiendo de esta forma al 'diseño autónomo'.

Para centrar la discusión, haré un recorrido por algunos momentos históricos, con el cual ubico focos puntuales que han marcado y desencadenado lo que significa el territorio para estas comunidades, espacio que articula sus cosmovisiones e identidades; para luego centrar esta reflexión en el Sistema Educativo Indígena Propio –SEIP– concebido por el Proyecto Educativo Bilingüe Intercultural –PEBI– del Consejo Regional Indígena del Cauca –CRIC–, en el cual se enmarca el diseño de materiales como una apuesta 'comunal', lo que genera nuevas preguntas a la hora de proyectar procesos de diseño.

En este contexto me surge la primera pregunta ¿los momentos históricos que han definido la defensa del territorio de las comunidades indígenas, tienen implicaciones visuales a la hora de diseñar? Para responderla contextualizaré lo que ha significado el territorio para las comunidades indígenas del departamento del Cauca.

El territorio más que un espacio geográfico

La lucha que estas comunidades han dado por mantener y recuperar el territorio es histórica, no solo se remonta a la llegada de los españoles, cuando la cacica Gaitana (1539-1540) enfrenta a Pedro de Añasco en defensa del territorio de Timaná, donde Sebastián de Belalcázar pensaba fundar una villa, para facilitar el paso entre Popayán y el río Magdalena. Ella logra la victoria gracias a la estrategia que proyectó al unirse con otros pueblos.

Por su parte, Juan Tama consiguió, tras largas batallas jurídicas, que el 8 de marzo de 1700, a través de documentos escritos basados en la ley colonial, que la Real Audiencia de Quito reconociera legalmente a los indígenas de la comunidad nasa como propietarios de los territorios que se estaban reclamando; así se crearon los cinco pueblos nasa localizados en Tierradentro: Jambaló, Vitoncó, Caldon, Quichaya y Pitayó. Este líder nasa es recordado por la comunidad como Juan Tama de la Estrella, hijo del agua.

Otro dirigente nasa que marcó un hito histórico fue Manuel Quintín Lame, quien en 1939 terminó de escribir un manuscrito de 118 páginas titulado: *Los pensamientos del indio que se educó en las selvas colombianas*, el cual se publica en 1971, fecha a partir de la cual los indígenas empiezan a usarlo como fuente histórica para continuar su lucha por la tierra. Quintín Lame consideraba que no saber leer ni escribir era una de las causas que mantenía a los indígenas como súbditos, sumidos en la ignorancia, ya que la lectura era la clave para conocer las leyes e indagar cómo les quitaban las tierras; comprendió, también, que la escritura como acto de poder, era vital para reclamar los territorios arrebatados. En tal sentido, cuando se restituye el cabildo de Ortega el 21 de diciembre de 1938, este líder crea un registro en el que quien era cabeza de familia podía firmar con su nombre para reclamar lo que por derecho le correspondía. Usó las leyes para reclamar las tierras que les habían sido arrebatadas a los indígenas. Lo arrestaron en varias ocasiones mientras el movimiento insurgente liderado por él crecía de forma ascendente.

Por último, está el CRIC, como uno de los actores clave en los procesos que hoy llevan las comunidades en la defensa del territorio. El CRIC es una organización indígena, creada

por siete cabildos e igual número de resguardos indígenas, el 24 de febrero de 1971 en Toribio, Cauca, con el fin de recuperar el territorio y pensamiento indígena que había sido usurpado con la llegada de los españoles. A pesar de haber nombrado en esta fecha el primer comité ejecutivo, este no pudo funcionar por la represión de los terratenientes y la escasa organización que para ese entonces tenían los mismos indígenas.

Es así como en septiembre del mismo año se realizó en Tacueyó el Segundo Congreso del CRIC, donde además de definirse a nivel político los puntos que identificarían el movimiento, se retomaron las enseñanzas de los líderes comunitarios que, como La Gaitana, Juan Tama y Manuel Quintín Lame, habían promulgado en su momento. Los siete puntos definidos en el programa y que aún siguen vigentes fueron: 1. Recuperar las tierras de los resguardos; 2. No pago de terraje; 3. Ampliar los resguardos; 4. Fortalecer los cabildos indígenas; 5. Hacer conocer las leyes sobre indígenas y exigir su justa aplicación; 6. Defender la historia, la lengua y las costumbres indígenas; 7. Formar profesores bilingües para que eduquen de acuerdo con las condiciones de las comunidades. El punto final se proyectó y hoy se concibe como educación propia (Orozco-Álvarez 2017).

Después de este recorrido y frente a la pregunta inicial, creo firmemente que los momentos históricos aquí planteados tienen implicaciones visuales a la hora de diseñar materiales impresos y/o audiovisuales para las comunidades indígenas que habitan el departamento del Cauca. En primera instancia, estamos hablando de comunidades bilingües, con una alta tradición oral, con cosmogonías integradoras que conciben la naturaleza y el cosmos como espacios interconectados con la gente, que nos hablan de

territorio como un espacio multidimensional que conecta todos los mundos posibles, no como un simple espacio geográfico que se habita. En este sentido, para generar materiales visuales o gráficos que respondan a sus cosmovisiones, hay que conocer sus historias, sus luchas políticas, su educación propia, transitarlas y comprenderlas.

Educación propia, un desafío para el diseño

La educación propia nace de la no valoración de lo indígena, la ausencia de la lengua ancestral en los espacios escolares, el menosprecio a los cabildos como autoridades tradicionales en los territorios, el maltrato y autoritarismo de los maestros que eran asignados a las escuelas por el Ministerio de Educación Nacional –MEN–, la enseñanza religiosa que no dejaba lugar a la cosmovisión propia y el desconocimiento frente a la recuperación del territorio. Estos elementos fueron analizados en los territorios indígenas y se propuso como objetivo humanizar la educación desde dentro, a través de una educación consciente que enriqueciera los procesos de lucha que la gente estaba enfrentando por lo que significaba la recuperación de sus territorios. En consecuencia era la comunidad la que debía apropiarse de la escuela, para fortalecerla y dinamizarla.

Así, las primeras escuelas comunitarias se crearon en los territorios de las comunidades que tenían progresos a nivel organizativo y habían sostenido luchas por la tierra (la laguna de Siberia, Chimán – La Marquesa, El Cabuyo, Vitoyó, Potrerito, El Canelo y Las Delicias). Como estrategia para el fortalecimiento de la cultura y de la lengua propia,

La creación de estas escuelas a manera de semilla para todo el Cauca, obedeció a tres criterios: (1) sitios que mostraban una fortaleza cultural y podían servir de orientadores para las demás comunidades, (2) lugares donde la cultura y en especial las lenguas estaban en descenso, pero los procesos de recuperación de tierras exigían que la educación ayudara a cohesionarlas y (3) lugares donde se estaba perdiendo totalmente la cultura y era necesario recuperarla. (CRIC-PEBI, 2004: 45-46).

El objetivo de estas escuelas era contextualizar la educación desde las vivencias propias, es decir, gestar una educación para la resistencia, que cohesionara los valores y saberes ancestrales y preparara a la comunidad para la lucha y la defensa de los territorios de forma colectiva, en oposición a la escuela tradicional que se proponía formar para la superación individual. Esta concepción de educación vincula a la comunidad en la construcción de pautas orientadoras que soportarían lo que hoy pervive y se fortalece cada vez más al interior de las comunidades, como educación propia. Educación que expande la escuela hacia procesos de aprendizaje que se dan en momentos y espacios diversos, como lo muestra el Proyecto Educativo Misak -PEM-:

Yaumpu: nakchak – nakkuk (cocina-familia)

Yakieta: lutømera (familia-arte)

Yatul: ellmarik – mamik (familia-huerta)

Ya p t katan: tra-par s t (familia-entorno-economía propia)

Mayu (desenrollar y enrollar-el ir y venir)

Momentos y espacios que están basados en los Fundamentos y principios del PEM:

Territorio: naturaleza, sabiduría, economía, memoria.

Cosmovisión: espiritualidad, saberes, lengua y pensamiento, identidad.

Usos y costumbres: unidad familiar, trabajo, medicina propia, convivencia.

Autonomía: derecho y deber mayor, autoridad, administración, interculturalidad. (Proyecto Educativo Misak, Cabildo de Guambia, 2019).

Este ordenamiento muestra la integralidad del currículo, pues se articula con el territorio, la cosmovisión, los usos y costumbres, la autonomía. La familia es el vaso comunicante en la formación del 'ser misak'; donde el tiempo no se concibe linealmente, es un enrollar y desenrollar permanente, circunscrito en una espiral que circula el conocimiento y recrea la oralidad, y que se refuerza en la escuela, donde está presente la comunidad y la cosmovisión propia.

En este contexto me surge la segunda pregunta ¿por qué es tan importante entender este enfoque, para los procesos de diseño en la academia?

Dentro de la educación propia se establece como política educativa la producción de impresos, como soporte gráfico que permiten mantener la memoria a nivel visual; se publican materiales con temáticas que se abordan en las escuelas y que son escritas desde los saberes y conocimientos ancestrales que perviven y se han ido transformando, desde las experiencias comunitarias y cotidianas, desde

el territorio y la naturaleza. Son escritos por indígenas y socializados con las comunidades quienes aportan desde sus conocimientos. Se trata de folletos, manuales, cartillas, diccionarios, libros que sirven para que los profesores desarrollen las temáticas de acuerdo con las edades de los niños y en correspondencia con los territorios y las cosmogonías.

Los materiales impresos que el CRIC fija como parte de la política educativa, se enmarcan en el Sistema Educativo Indígena Propio–SEIP–, que establece, entre otras dinámicas, los criterios para regular el diseño, la diagramación, publicación y difusión de materiales impresos. El SEIP es definido por los indígenas nasa como el “conjunto de procesos que recogen la historia, las cosmogonías, los principios y el presente de los pueblos, orientando y proyectando a un futuro que garantice la permanencia cultural en los tiempos y en los espacios como pueblos originarios” (CRIC 2010: 6).

Los criterios definidos por el CRIC y consignados en el documento del SEIP son los siguientes:

- Promover el multilingüismo, en este sentido su implementación dinamiza el uso de las diferentes lenguas en cada uno de nuestros territorios.
- Dirigido a fortalecer la formación integral de los actores del Sistema Educativo Indígena Propio - SEIP en nuestros territorios indígenas
- Participación de las comunidades en la capacitación, el diseño y en la difusión de los materiales elaborados.

- El territorio, su protección y defensa debe ser eje temático principal.
- Los procesos de investigación deben proporcionar los elementos para la elaboración de materiales.
- La comunidad, como destinataria de todo el proceso de elaboración, uso y aplicación de materiales.
- La UAIIN realizará la valoración de los materiales propios y externos, además de incentivar la producción de materiales.
- Para la publicación serán definidos previamente unos criterios.
- El material a publicar tiene que haber sido trabajado con estudiantes, profesores, padres y la comunidad.
- La metodología y pedagogía debe ser ajustada a la edad del estudiante y de acuerdo al pueblo que va dirigida.
- Debe estar pensada desde el PEC y hacia el fortalecimiento del Sistema Educativo Indígena Propio.
- Los derechos de autor serán colectivos, ya sea de la comunidad, cabildo, resguardo o asociación de cabildos.
- El PEBI será el editor de la publicación (CRIC 2010:11)

De acuerdo con estos criterios, los materiales que son escritos para las escuelas de los resguardos, son elaborados desde, con y para las comunidades indígenas en pro de fortalecer y dinamizar las culturas y las lenguas propias; como lo específica uno de ellos: “la comunidad, como destinataria de todo el proceso de elaboración, uso y aplicación de materiales”. Para hilar un poco más fino, retomaré algunos criterios desenrollándolos en relación con el diseño gestado en la academia:

Promover el multilingüismo implica publicar materiales escritos en las lenguas ancestrales de cada pueblo indígena, oficiales en los territorios. Esto requiere para los procesos de diseño un mínimo conocimiento de las estructuras gramaticales de dichas lenguas, para un manejo editorial óptimo cuando se diseñan materiales en lenguas indígenas. En este sentido, es preciso tener en cuenta la mancha tipográfica, el interletrado e interlineado, así como la justificación del texto, el valor del ojo de la letra. Además, hay otros matices que influyen en la comprensión de lo que allí se está diseñando: los caracteres con que se escriben las lenguas, aunque hacen parte del alfabeto latino, representan fonemas que son diferentes del español, por lo tanto los cortes a nivel de palabras no son los mismos; si no se conoce esta estructura se puede afectar la lecturabilidad del material gravemente a la hora de editar la palabra escrita.

La imprenta ordena las palabras en el espacio de forma mucho más agresiva de lo que lo había hecho nunca la escritura. La escritura lleva las palabras desde el mundo sonoro al mundo del espacio visual, pero la impresión las aprisiona en este espacio (Ong 1987, en Lupton 2011:91).

Este espacio visual involucra un entrenamiento del ojo en relación con el arte de elegir y espaciar los elementos que componen una página; preparación que se evidencia en competencias que debe desarrollar el diseñador para dar respuesta a problemas de diseño, la mayoría de las veces desde cánones externos, que no se adecuan a las estéticas comunitarias, dado que estas no se han investigado lo suficiente para entender el sistema que las soporta. Sistema que está en estrecha relación con las cosmovisiones, el territorio, el paisaje y la lengua propia de las comunidades. Para lograr esta conexión, es necesario un trabajo interdisciplinar que involucre a los hablantes de la lengua y a profesionales de otros campos del conocimiento, para comprender formas compositivas de ordenamiento y así ayudar a fortalecer, dinamizar y revitalizar las lenguas y las culturas, a través del diseño.

La participación de las comunidades en la capacitación, el diseño y en la difusión de los materiales elaborados requiere un trabajo de testeo permanente de los procesos que se desarrollan al planear, diseñar y editar materiales impresos, ya que demanda una tarea constante con las comunidades. Esto implica un fuerte trabajo de campo que debe estar involucrado en los procesos de diseño, máxime si como se plantea, “el territorio, su protección y defensa debe ser eje temático principal”. Se exige, entonces, un conocimiento de las cosmovisiones de las comunidades, a la hora de diseñar materiales que serán usados en las escuelas.

Por lo tanto, la malla curricular de diseño debe tener un fuerte componente que trabaje las historias y luchas que han forjado, además de las comunida-

des indígenas, las demás etnias, que enriquecen el departamento. Así como abordar fuertemente las teorías críticas del poder y la modernidad, ya que si no se involucra este conocimiento en las aulas, sería inapropiado hablar de un diseño que responde a los retos de la región, donde las comunidades le están apostando a un 'diseño autónomo'.

¿Podrá la educación del diseño cumplir esta misión? Los conocimientos académicos, fundados bajo el imperativo firme de la separación del mundo natural, parecieran ser completamente incompetentes para proveernos con los conocimientos en sintonía con la tierra necesarios para que los humanos funcionemos acoplados con ella. Tampoco parecen ser capaces de acoger los conocimientos lugarizados y vernáculos de las culturas que se rehúsan a rendirse al mundo globalizado, manteniendo su sabiduría del habitar y de enraizar sus mundos (Escobar, 2016: 248).

Esto nos lleva a preguntarnos para qué y por qué diseño en un departamento multiétnico, plurilingüístico y multicultural como lo es el Cauca; cuáles son los conceptos que soportan en esta mirada del diseño, cuando el reto es dialogar y vincular saberes y prácticas ancestrales. Como la educación propia que nació de una necesidad sentida frente a la educación 'alienante' del Estado, creo firmemente que el diseño debe empezar a preguntarse sobre su papel en la región, para repensarse en relación con los retos que

le impone el territorio y el 'diseño autónomo' que en él se está desarrollando.

Los procesos de investigación deben proporcionar los elementos para la elaboración de materiales: este es un criterio que se convierte en un reto para la academia. La investigación-creación que se desarrolla en diseño, en el departamento del Cauca, debe incluir a las comunidades como interlocutoras de cada tema y proceso que se investiga, lo que requiere un alto grado de inmersión en ellas, que permita generar competencias comunicativas en pro de un conocimiento consciente y efectivo, que posibilite entender desde el corazón al otro.

Las comunidades no están compuestas por sujetos que ayudan a complementar variables, responder encuestas o entregar información a través de conversatorios, como colaboradores de los procesos; sus miembros son sujetos activos, que enriquecen con sus conocimientos y saberes cada espacio investigado, que dinamizan desde su cosmovisión la investigación básica o aplicada:

La investigación está concebida en la educación propia desde la Crianza y Siembra de Sabidurías y Conocimientos (CRISSAC) como eje de la cultura; desde esta concepción se piensa la defensa del territorio, así como mantener las culturas y la espiritualidad, fortaleciendo los procesos organizativos; Criar-sembrar es sentipensar, conversar, preguntar, preparar y visualizar. Se trata de llegar al conocimiento y sabiduría desde la cultura [...] Crianza y siembra conlleva procesos como: ritualizar, acariciar, alegrar y desear (CRIC-PEBI, UAIIN 2018).

Son las comunidades quienes tienen los saberes y conocimientos, quienes viven la defensa de sus territorios, por lo tanto son quienes permean desde el sentipensar los procesos investigativos, brindando los elementos para transformar la academia.

Los derechos de autor serán colectivos, ya sea de la comunidad, cabildo, resguardo o asociación de cabildos: esto replantea el proceso cocreativo que hace un diseñador cuando diseña materiales para comunidades étnicas, ya que los procesos que se desarrollan son colectivos. Las comunidades participan, desde la gestación del material, de forma activa en su elaboración y diseño, lo que implica que los derechos individuales desaparecen, un campo difícil de abordar en los agenciamientos del diseño, que sigue insertado en la racionalidad y en prácticas de diseño abordadas desde la dualidad.

Notas finales

Las reflexiones aquí planteadas son inquietudes frente al diseño que se gesta y desarrolla en la academia en relación con las cosmovisiones, luchas, educación propia, que identifican a las comunidades étnicas, puntualmente a los pueblos indígenas del departamento del Cauca, que además son bilingües.

Para comprender desde la academia lo que sucede en los territorios, es necesario descentrarse de los paradigmas que soportan el diseño y entrar en diálogo permanente, desde procesos de inmersión, en y con las comunidades, para comprender el territorio desde las cosmovisiones que lo soportan y lo envuelven. Solo desde la interculti-

ralidad y la interdisciplinariedad podremos estructurar desde el diseño, cambios reales y efectivos que respondan a las necesidades de las comunidades, en diálogo con las estrategias que se gestan al interior de ellas desde el 'diseño autónomo', en respuesta a las tensiones que viven a diario dentro de sus territorios. En consecuencia, entender el concepto de 'ruptura' que no se asemeja a problema, es urgente, ya que la primera involucra el sentir, la segunda, la razón.

La variación y riqueza que cada comunidad posee es dinámica, de acuerdo al contexto en el cual se inserta, la educación y formación que la contiene, las cosmogonías que permean su visión de mundo, la relación que establece con las demás poblaciones que habitan el territorio; son variables indispensables para la comunicación como proceso significativo. Esto implica que las características de cada grupo deben ser tenidas en cuenta a la hora de producir narrativas y relatos visuales, el resultado depende de las relaciones de sentido que se establecen y desarrollan con la gente.

Desde los saberes milenarios y prácticas culturales que cada pueblo del Cauca tiene, se edifica una cosmovisión propia, en aras de proyectar una colectividad que conecta un proceso político organizativo, que va a diferentes ritmos. El proceso de recuperación de la memoria frente a las prácticas y conocimientos ancestrales que sustentan la cosmovisión de cada comunidad es diversa, ya que no todos tienen el pilar de su lengua ancestral, vehículo primordial para reconstruir su memoria y afianzarla en una educación propia.

Referencias

ACIN -Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca-
2016 *La Libertad viene con la Tierra: Comunicado 01*. Disponible en: <https://pueblosencamino.org/?p=2964>

CRIC-Consejo Regional Indígena del Cauca-
2010 *Sistema Educativo Indígena Propio*. Popayán: CRIC.

CRIC-PEBI
2004 *¿Qué pasaría si la escuela? 30 años de construcción de una educación propia*. Bogotá: El fuego azul.

CRIC-PEBI-UAIIN
2018 *‘Crianza y siembra de sabidurías y conocimientos (CRISSAC)’. Documento colectivo de trabajo. Septiembre 11 de 2017*. CRIC, PEBI, UAIIN. Popayán.

Escobar, Arturo
2016 *Autonomía y diseño: la realización de lo comunal*. Popayán: Universidad del Cauca.

Frascara, Jorge
2000 *Diseño para la gente*. Buenos Aires: Ediciones infinito.

Lupton, Ellen
2011 *Pensar con tipos*. Barcelona: Gustavo Gilli.

Minjusticia –Ministerio de Justicia y del Derecho-
1995 *Decreto 2164 de 1995 por el cual se reglamenta parcialmente el Capítulo XIV de la Ley 160 de 1994 en lo relacionado con la dotación y titulación de tierras a las comunidades indígenas para la constitución, reestructuración, ampliación y saneamiento de los Resguardos Indígenas en el territorio nacional*. Disponible en: <http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Decretos/1411247>

Orozco-Álvarez, Marisol

2019 *“La relación de los dibujos creados por los indígenas nasa de Colombia con los textos impresos que los acompañan”*. En: Marina Carone Gravier y Mauricio Sánchez Menchero (coords.), *Cultura impresa y visualidad: tecnología gráfica, géneros y agentes editoriales.*, pp 195-219. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.

2017 *‘Comunicación visual y cultura escrita del nasa yuwe: el diseño editorial para una lengua ancestral de Colombia’*. Tesis. Doctorado en artes y diseño. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México—UNAM—. México.

Perdomo Dizu, Adonías

2013 *“La concepción de nasa yat desde el pensamiento de nuestros mayores”*. En: *Memorias conocimientos y cambios en el diseño y construcción de la nasa yat, Cauca-Colombia*. Popayán. Inédito. Programa de educación, Cabildo de Guambia (2018). *Conversatorio sobre experiencias pedagógicas*. Escuela de Siberia. Resguardo de Guambia. Proyecto de interacción social misak. 11 de julio de 2019.

Rappaport, Joanne

2000 *La política de la memoria: interpretación indígena de la historia en los Andes Colombianos.* Popayán: Universidad del Cauca.

Villa, William y Juan Houghton

2005 *Violencia política contra los pueblos indígenas en Colombia*. Medellín: Altovuelo editores.

La casa y el andén

Espacios para nuevas ciudadanías

Ricardo Toledo Castellanos¹

En este texto se exploran aptitudes de la práctica artística (como taller de experimentación de tácticas y como herramienta de visibilidad) para reconocer fuerzas vitales expresivas, comúnmente pasadas por alto por las políticas de la ciudad que surcan la informalidad. Desarrollo reflexiones y prácticas de la investigación y la creación, desde proyectos que contribuyeron a poner en evidencia vacíos y contradicciones de las instituciones y el mercado cuando abordan las prácticas vitales no ceñidas a sus valores e intereses.

Para introducir la base ontológica del estar-en-el-mundo, desarrollo resultados de mi participación en el proyecto de investigación-creación 'La ciudad como matriz de territorios',² alrededor de la vivienda informal

1 Maestro en artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, magíster en filosofía de la Universidad del Rosario, estudiante del Doctorado en Arte y arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Profesor-investigador de tiempo completo y coordinador del área de Historia del Arte en el Departamento de Artes Visuales y en la Maestría en Creación Audiovisual, y editor general de la revista Cuadernos de música, Artes Visuales y Artes Escénicas (MAVAE) de la Pontificia Universidad Javeriana.

2 'La ciudad como matriz de territorios', proyecto de investigación-creación desarrollado entre junio de 2011 y junio de 2012 por Mauricio Durán, Juan David Cárdenas, Juan Carlos Arias, Claudia Salamanca y Ricardo Toledo Castellanos, del Grupo de investigación Pedagogía, Tecnología y Sociedad en las Artes Visuales, adscrito al Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.

autoconstruida. A continuación, la argumentación se centra y profundiza en el proyecto de creación 'Museo del Andén',³ donde expongo cómo los miembros del grupo de trabajo aprovechamos procedimientos de la creación artística como estrategias de mediación y activación de relaciones de intercambio cotidianas, derivadas de la venta informal. El propósito fue construir memoria para traer a presencia la faceta humana (haciendo patentes las singularidades, rostros, nombres, historias de vida y saberes acumulados) de los vendedores informales, poniendo en juego prácticas y nociones de la filosofía moral en contrapunto con nociones de la nueva museología, articuladas en acciones artísticas.

La casa

Las obras de arte conservan formas de la sensibilidad que dieron contexto y sentido a la experiencia histórica dentro de la cual se inscribió la vida del artista. En su condición de ciudadano y existente, el artista consolida su creación como un tipo de investigación fundamental cuyos hallazgos implican directamente su vida. Una investigación artística, a la vez que compromete elementos de las prácticas vitales que afectan a los artistas, está obligada a rebasar lo

3 'Museo del Andén' es un proyecto de creación desarrollado entre febrero de 2017 y junio de 2018 por Sonia Barbosa Ortiz, Nicolás Leyva Townsend y Ricardo Toledo Castellanos (colaboraron en su inicio los estudiantes Gabriel Henao, Sara Casadiego y Juan Pablo Figueroa), del Grupo de investigación Pedagogía, Tecnología y Sociedad en las Artes Visuales, adscrito al Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.

puramente anecdótico. Cuando se investiga algún problema en clave de arte, es importante anunciar los intereses del investigador. La fotografía de mi madre, mis hermanos y yo (a los cuatro años, de saco rojo al frente) frente a nuestra casa (Imagen 1) me permite expresar el interés –nada neutral– por aspectos problemáticos de la lucha por un lugar en el mundo.



Imagen 1. Mi madre, mis hermanos y yo frente a nuestra casa. Foto del álbum familiar.

La casa de nuestra familia fue el proyecto central de mis padres. El proyecto de una casa daba sentido a otras prácticas y ocupaciones como el trabajo, el estudio, el descanso y, lo más importante, los sueños (casi siempre hubo partes en construcción o pendientes de hacerse). La casa era el centro espaciotemporal del universo existencial. Extrapolando los recuerdos de mi hogar de infancia, y proyectando las experiencias vividas con mi esposa y mis hijos, primero al vivir en casas alquiladas soñando con un día tener una casa propia y luego en el transcurso de la consecución de un lugar y la construcción por etapas de nuestra casa, mi

hipótesis es que una casa, lograda paulatinamente y con esfuerzo, se piensa, se construye y se consolida de adentro para afuera, como la existencia misma.

Por toda América Latina la lucha por un lugar propio donde producir las condiciones de apertura para la existencia, ha sido correlato de la configuración de subjetividades resistentes a la cooptación de las fuerzas vitales para fines externos al vivir. La relación entre el constructor-habitante y su hogar, tiene su raíz en una clave ontológica de la existencia humana que definió el filósofo Martin Heidegger: la existencia humana está íntimamente ligada a la posibilidad de habitar el mundo.

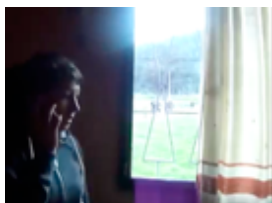
Según Santiago Castro-Gómez (2010), las políticas del territorio implementadas durante la Colonia por el Imperio español, con el fin de convertir a las colonias “y sus pobladores en una cualidad objetiva, mensurable y, por ello mismo, controlable” (p. 230) estriaron el espacio “mediante una estricta reglamentación de todos sus flujos” (p. 248). Los mapas hicieron énfasis en las actividades económicas de la población y el potencial comercial de los recursos naturales (p. 236), determinando la localización de centros de producción en las colonias, y los lugares de recepción en Europa. La extensión de la modernidad capitalista se fundamenta en este orden representativo que comprende a la naturaleza como un depósito de recursos a la espera de ser contabilizados, clasificados y extraídos, y a las masas humanas como una fuente ‘natural’ de mano de obra abundante y lista para su utilización ventajosa (esclavizada o disponible en el mercado laboral a bajo precio).

Karl Marx (2000: 243) planteó que el asesinato y esclavización de población indígena en las minas de oro y plata en América, la conquista y el saqueo de las Indias Orientales y la transformación de África en una reserva de caza

comercial de pieles negras fundaron los procedimientos propios de la producción capitalista. El sociólogo Aníbal Quijano, representante del llamado *Giro decolonial*, define la colonialidad como un elemento constitutivo específico del patrón mundial del poder capitalista, que se fundó en la clasificación racial-étnica operante “en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social”, y comenzó su alcance mundial a partir de América (Quijano 2007: 93). Esta visión se estableció como trasfondo espacio-temporal de la dominación y prácticas complementarias como el despojo territorial, la explotación (de esclavos, siervos, labradores, peones, obreros) y la invisibilización de sujetos (mujeres, ancianos, niños), afectividades distintas a la patriarcal dominante y pautas culturales diferenciales. Es claro que para funcionar el capitalismo de sobreproducción y consumo intensivo requiere hacer de la sociedad una red de producción de objetos, afectos y espacialidades en la que se intrincan la subjetividad y la política. Esto se ha hecho viable gracias a la enajenación de la territorialidad y la subjetividad de amplios sectores de la población, que se hace concreta por medio de vectores de localización diferencial de seres, servicios, derechos y formas en espacios asignados de los territorios, las imágenes y las construcciones.

En medio del paro campesino de agosto de 2013, en varias regiones de Colombia se hicieron públicas acciones de violencia excesiva hacia quienes protestaban y otros ciudadanos, por parte de la policía. Esto no es noticia nueva, no es la primera ni la última vez que agentes del Estado abusan de su investidura, más en Colombia. Un video publicado en el portal Youtube (Imágenes 2 a, b, c, d) es el registro tomado desde el interior de una vivienda por un

miembro de una familia campesina de Tibasosa (Boyacá) mientras otros habitantes gritan, corren a salvaguardar a los niños y piden ayuda, al tiempo que su casa es rodeada y atacada con piedras y gas lacrimógeno por agentes de la policía que los amenazan y llegan a quebrar los cristales de una ventana.



Imágenes 2 a, b, c y d. Agosto de 2013, Tibasosa (Boyacá). Fotogramas de video tomado por una mujer campesina en el momento en que la casa de su familia es agredida por policías del ESMAD.⁴

4 Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=jG8_v5Aer54

Se escucha también cuando la mujer que maneja la cámara advierte a los policías que su actuar será visto en Youtube. Una novedad de esta situación fue que constató la abierta disponibilidad y uso, por parte de campesinos y ciudadanos que no conforman las élites económicas ni la clase media, de cámaras digitales, conexiones a internet, portales y redes digitales, y conocimientos técnicos para alojar y hacer circular los videos. Los eventos revelan la crisis de legitimidad del ejercicio del poder económico, político y militar, que atraviesa el mundo y ha llegado a niveles de inhumanidad profundos en Colombia y América Latina. Uno de los pilares de dicha crisis es la aplicación de violencia que busca la desactivación política, el disciplinamiento de los pobres y su inscripción funcional en el sistema social.

Las protestas campesinas impugnaban —entre otras cosas— la obligatoriedad de usar semillas genéticamente modificadas patentadas por empresas multinacionales que presionaban al gobierno para que penalizara la resiembra luego de la cosecha (acusándolos de ‘pirateo’ de semillas) y obligaran a adquirir además otros insumos como abonos y plaguicidas a precios fijados a conveniencia de las empresas productoras. Está en juego, tanto la existencia de zonas autónomas de la producción como la aplicación de conocimientos tradicionales sobre la tierra, el clima y el alimento, los procesos artesanales y domésticos de salvaguarda y selección de semillas, el uso de técnicas ancestrales de relación con la tierra y variadas formas de autogestión del destino propio como la autoconstrucción. Para Raúl Zibechi (2008:20), el control de los pobres urbanos es el principal objetivo que se han trazado gobiernos, organismos financieros globales y fuerzas armadas.

La autoconstrucción, típica en las ciudades de América Latina, presenta un matiz especialmente significativo del

afán vital de abrir un lugar en el mundo para la existencia: la tensión entre fuerzas como la resistencia y la esperanza. Construir la casa viene precedido por el sueño de fundar un hogar, una morada, un sitio estable que emane el calor acogedor que nos permita habitar en el mundo, y se va concretando con la conversión de materiales en zonas de la existencia. Es así como en la construcción de un hogar, la materia, el cemento y la arena, la madera, el metal, cada ladrillo o teja devienen expresivos, y cada muro, cada viga, cada ventana se cargan de historias y anhelos o constatan sueños cumplidos. Este carácter expresivo permite establecer paralelos entre la edificación de un hogar y la creación de una obra de arte, en tanto esta conlleva la determinación de sus bordes, la construcción de su territorio y sus soluciones técnicas, para producirse como extensión finita capaz de sostenerse de manera consistente.

Este aspecto “vivo” de la casa manifiesta una importante fuerza materna contenida en los espacios autoconstruidos, de ahí tal vez su aptitud para ir creciendo conforme a la existencia y llegada a su desarrollo final; no le queda más destino que su sentido patrimonial, es decir, ser semilla para el crecimiento de las existencias que siguen, los hijos. Es un hecho notorio que las historias ligadas a las casas son guardadas y narradas por las mujeres, y, por el contrario, sus esposos, hijos o hermanos guardan cautela y se mantienen vigilantes de la información aportada por ellas. Desde el punto de vista materno, prima el valor de uso y simbólico de la casa (armada de relatos y sostenida por historias), pero desde un punto de vista patriarcal, la casa es un valor de cambio, una inversión. Así, la casa autoconstruida, vista como expansión de flujos maternos, funda una cosmovisión (...) en la que las relaciones (y no las cosas) juegan un papel central, que incluye otra forma

de conocer, de vivir, de sentir. La fuerza motriz principal de este mundo otro nace de los afectos: el amor, la amistad, la fraternidad” (Zibechi 2008: 127).

Ese mundo posible, cambiante conforme a valores y ritmos de la existencia, desplaza y rodea a su manera el mundo reticulado por los vectores del valor de cambio (Imágenes 3 y 4). Si es claro que, como lo dice Michel de Certeau, la lógica de la producción capitalista “desde el siglo *XVI*-*II*, engendra su espacio, discursivo y práctico, a partir de puntos de concentración” (la oficina, la fábrica, la ciudad) y paralelamente rechaza la existencia de los lugares que no crea (Certeau 2007: 221), ese mundo otro abierto por la autogestión no promueve su destrucción, sino la enfrenta con una lógica de “expansión, dilatación, difusión, contagio, disipación, irradiación, resonancia” (Zibechi 2008: 129). Por su lado, las casas y barrios autoconstruidos parecen anunciarnos la esperanza de mundos otros por venir.



Imagen 3 4. Casas de autoconstrucción, Bosa, 2012. Las Lomas, 2012
Tomada por: Ricardo Toledo Castellanos

La casa de autoconstrucción, resistente en su anclaje al espacio y en su modo de prevalecer, expresa con sus materiales y formas la apertura de mundos posibles para la existencia, y resiste también al flujo de privilegios y acumulación con que el capitalismo cierra espacios a quienes no pueden pagarlos. Inscrita también en el tiempo, la casa está abierta al futuro, y tiene en sus bordes anclajes para agregarle partes y espacios cuando las cosas estén mejor; como obra de la existencia también expresa la esperanza que imagina mundos otros, futuros pero posibles donde el ritmo de la realidad y el de los sueños vayan más cercanos.

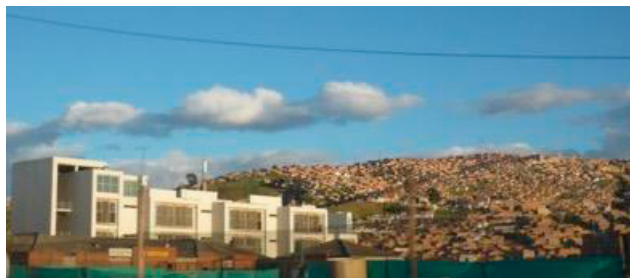


Imagen 5. Construcciones corporativas en confrontación espacial con grandes zonas de autoconstrucción que resisten a la desaparición, Bosa 2012

Tomada por: Ricardo Toledo Castellanos

Ancladas a la tierra por bases firmes, las casas expresan con su presencia misma las acciones de 'resistencia' de sus moradores (Imagen 5). En relación complementaria, un índice recurrente en variadas fases del proceso de autoconstrucción de los hogares de América Latina es la reserva de excedentes de varillas de metal en los remates superiores de las columnas de concreto (Imágenes 6 y 7 y 8), claramente dejados como anclajes para futuras ampliaciones, cuando los ahorros, algún golpe de suerte, la mejora de

las condiciones del trabajo u otra buena noticia permitan que la realidad alcance a los sueños. Estas varillas, que apuntan hacia el cielo como antenas de futuro, podrían llamarse, más que ninguna otra imagen de nuestras ciudades, esperanza.



Imágenes 6 y 7 y 8. Índices de esperanza en casas de sectores Bosa, Soacha, Santa Librada y Usme (Bogotá)

Tomadas por Ricardo Toledo Castellanos

Otros dos síntomas significativos de la aptitud de la casa autoconstruida por etapas para ser índice del ensanchamiento y estructuración autopoietica de la subjetividad son la presencia de huellas de las distintas etapas de la construcción —en paredes, ventanas y puertas, capas de

pintura o estilos y técnicas en boga en el momento—, y la presencia típica de *volados* de la fachada al paso de un piso al siguiente.

Sobre el primer síntoma, superando los juicios estetizantes que tradicionalmente se han visto en las construcciones populares el estadio *naif* de la creatividad o simplemente mal gusto, la casa autoconstruída por etapas es una 'casa expresiva'. En las paredes que la van delimitando quedan grabadas marcas de todas estas luchas por la prevalencia: cicatrices de grietas, cambios de diseño, materiales y técnicas disponibles en el momento de ejecución de cada tramo, y otras marcas derivadas de la historia de vida (Imagen 9), cada una de sus etapas está estrechamente vinculada a los momentos de la vida en que era un sueño y al momento en que fue posible.



Imagen 9. Muros con huellas de distintas etapas en casas de autoconstrucción, barrio El Refugio, Fontibon, 2015
Tomada por: Ricardo Toledo Castellanos

Para la investigadora Sonia Muñoz, en los barrios populares autoconstruídos, los “procesos permanentes de refuncionalización de espacios y objetos” van relacionados con condiciones estructurales de los terrenos (contingencias geológicas, clima o disponibilidad de servicios), condiciones económicas de las familias (muchas veces abocando a la construcción de locales o habitaciones para alquilar) o condiciones de la relación familiar misma (parientes que llegan, regreso de hijos, nacimientos) (Muñoz 1994: 89-

91). Convertido en territorio de la existencia, el hogar hace expresivos sus materiales, procesos y formas.



Imagen 10. Casa de autoconstrucción en el sector de La Capilla, Bogotá, 2016

Imagen 11. Casas de autoconstrucción en el sector La Esperanza, Tunja, 2016

Imagen 12. Casa de autoconstrucción en el sector de Cerros Orientales, Bogotá, 2014

Imagen 13. Casas de autoconstrucción en el sector Plaza Norte, Tunja, 2015

Tomadas por: Ricardo Toledo Castellanos

Sobre el segundo síntoma, el crecimiento paulatino de la casa produce ‘volados’ que invaden gradualmente el espacio exterior de la calle. En muchas ciudades de América Latina se ha consolidado una forma típica de edificación que se va ensanchando un poco hacia la calle del primer piso al segundo, un poco menos del segundo al tercer piso, o a la terraza—cuando no lo hay—y mantiene de ahí en adelante más o menos el mismo aumento cuando hay más pisos (Imágenes 10, 11, 12 y 13).

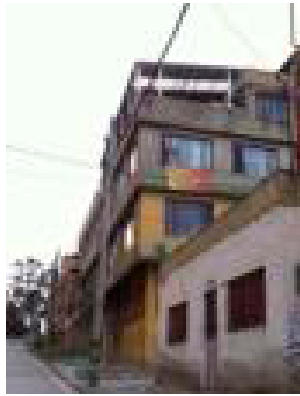


Imagen 14. Casa de autoconstrucción, Autopista sur, Soacha, 2012

Imagen 15. Casa de autoconstrucción en el barrio El codito, Bogotá, 2016

Imagen 16. Casa de autoconstrucción en el barrio El Codito, Bogotá, 2017

Tomadas por: Ricardo Toledo Castellanos

Las medidas estimadas de esta ley de crecimiento comienzan en el volado del paso de la primera a la segunda planta, oscilando entre 80 y 110 cm, siguen en el volado de la segunda a la tercera (cuando la hay), oscilando entre 30 cm y 50 cm y cuando hay más pisos, se estabilizan en esta medida o dejan de crecer (Imágenes 14, 15 y 16). El crecimiento secuencial va conformando una especie de estilo colectivo que se va sumando de casa en casa, convertido en pauta constructiva de cuadras y barrios completos (Imágenes 17, 18, 19, 20 y 21).



Imagen 17. Casas de autoconstrucción, Soacha, 2016

Imagen 18. Barrio Las Lomas, visto desde el barrio 20 de Julio, 2012

Imagen 19. Casas de autoconstrucción, Avenida Circunvalar con calle 50, Bogotá

Tomadas por: Ricardo Toledo Castellanos

Interpretaciones simplistas de este síntoma ven llano oportunismo que toma el espacio público para fines privados. Sin embargo, los postulados desarrollados aquí indican que el desarrollo constructivo de la casa, cuando es expresiva, sigue el movimiento inicial de expansión proyectada a formas ideales, que va de la fuerza íntima del yo a la imagen del cuerpo, y luego a la apertura concreta del estar en el mundo. Ya que nace y se expande expresando la existencia, la casa de autoconstrucción nunca pierde su carácter de proyecto ni su ley de crecimiento.



Imagen 20. Casas de autoconstrucción en el sector La Esperanza, Tunja, 2015

Imagen 21. Casa de autoconstrucción, Paipa, 2015

Tomadas por: Ricardo Toledo Castellanos

Cada uno de nosotros es un territorio existencial compuesto por elementos de procedencia múltiple, incorporados activamente mediante elecciones deliberadas, es decir, somos nuestro propio producto. Como un artista contempla su obra durante el proceso, para agregarle o suprimirle elementos, cada uno de nosotros contempla su vida para incorporar aspectos constitutivos que, en el caso de los autoconstructores, se expresan en cada momento del avance de sus casas.

Las alternativas que se abren proponen formas de salir de las cooptaciones serviles y la desactivación política, resistiendo a la mutación acelerada de los afectos, los gustos, las sensaciones mediante la conservación del ritmo propio. Estas formas de ser, experimentales y expresivas, llaman con todas sus fuerzas la postulación de nuevas culturas y políticas que liberen las existencias. Estas políticas tendrían que partir de principios que no sustenten la utilidad de la vida en fines externos al vivir y tengan vocación para acompañar la construcción de aquellos espacios del mundo con aptitud para proteger y expresar el ensanchamiento de la potencia del vivir de sus habitantes.



Imágenes 22 y 23. Casa de autoconstrucción, barrio El Codito, Bogotá, 2015

Tomadas por: Sonia Barbosa

Si una casa sigue conservando su carácter de territorio proyectivo, cobra consistencia sin tener que erradicar las huellas de sus estados anteriores (Imágenes 22 y 23), proyectándose como centro a partir del cual salir a la búsqueda de sentido de todo otro espacio del mundo. Es decir, toda casa donde se logre consolidar el sentimiento de protección y de donde brote la posibilidad de ensanchamiento de las fuerzas vitales mediante estructuras consistentes pero negociables, se convierte para su morador en el centro del universo entero.

El Andén. Museo del Andén⁵

La intención que dio origen al proyecto 'Museo del Andén' fue activar, fortalecer y visibilizar el sentimiento de responsabilidad entre los vendedores informales y estudiantes, profesores y funcionarios de la Pontificia Universidad Javeriana, usuarios del Hospital San Ignacio (adscrito a la universidad) y transeúntes en general. Pusimos en juego

⁵ Esta parte contiene varios aportes de Sonia Barbosa Ortiz y Nicolás Leyva Townsend, coinvestigadores del proyecto 'Museo del Andén'.

dos nociones que instauran en el pensamiento la responsabilidad por el otro: la primera es la 'Presencia', entendida como el acontecimiento de aparición, en la conciencia propia, del ser del otro, la interpelación de su vida que despierta en nosotros la responsabilidad por su conservación y realización; la segunda, relacionada estrechamente, es la 'Hospitalidad', entendida como la apertura que la presencia y la responsabilidad exigen en nuestra vida para aquel infinito que es el ser del otro.

Como lo propuso Emmanuel Lévinas (1987), 'el otro' no es solo un 'dato' estático, sino que se impone frente al yo con su alteridad, con una irreductibilidad infinita que, sin embargo, aparece en su singularidad como un rostro. En el comercio, esto se evidencia en las maneras en que la mercancía absorbe la voluntad productiva del trabajador, reduciéndolo a un mero intercambio monetario, pero la presencia que el rostro despierta en nosotros sería la resistencia, en tanto se abre el camino para el reconocimiento y la responsabilidad. Para Lévinas la presencia del otro abre en nosotros la responsabilidad sobre él, "nosotros llamamos rostro al modo en el cuál se presenta el otro, que supera la idea del otro en mí" (1987:208), "sin ni siquiera tener que tomar responsabilidades en relación con él; su responsabilidad me incumbe. Es una responsabilidad que va más allá de lo que yo hago" (Lévinas 2000:80). Esta capacidad, de reconocerse en el otro y de esta forma identificarse dentro de una comunidad, es un elemento constituyente de la vida.

Por otra parte, Jacques Derrida (1997) plantea que el sentimiento de hospitalidad conduce a una aporía, entre lo condicional (las leyes) y lo incondicional (el sentido de lo justo): la hospitalidad de lo justo, que acepta la incondicio-

nalidad irreductible del otro, disloca y pervierte las leyes de la hospitalidad jurídica, ofrecidas por convención en el respeto. La actuación de fuerzas del Estado para favorecer los privilegios construidos por intereses privados pone en juego, de manera urgente, el problema de la hospitalidad, ya que el sentimiento de solidaridad se basa en la conciencia de la situación del otro (distinto a nosotros), cuya interioridad es tal vez el problema más complejo y al tiempo más inherente al ser humano. Los "otros" no tienen que pensar como nosotros para ser acogidos por nuestro deber de responsabilidad. Al respecto anota Derrida:

La invención política, la decisión y la responsabilidad políticas consisten en encontrar la mejor legislación o la menos mala. Ese es el acontecimiento que queda por inventar cada vez [...] en una situación concreta, determinada (1997: 6).

Cuando ejercitamos la hospitalidad en situaciones concretas somos una verdadera comunidad que, en el reconocimiento de su carácter histórico, conoce que la 'pervertibilidad' de sus leyes implica su 'perfectibilidad'. "Recíprocamente, las leyes condicionales dejarían de ser leyes de la hospitalidad si no estuviesen guiadas, inspiradas, aspiradas, incluso requeridas, por la ley de la hospitalidad incondicional" (2006, p. 83), que construye pilares afectivos de la democracia.

Si bien un presupuesto de la democracia es que su producto más valioso es la incondicionalidad (igualdad ante la ley, igualdad ante los derechos) en la participación, en una democracia sustentada por el mercado, el consenso frente al uso del espacio termina condicionado a la protec-

ción de los intereses adquiridos en el mismo mercado. Se suele asumir acríticamente que la preservación del espacio público es parte de la protección de la democracia, no obstante, la disputa entre el derecho al trabajo y el derecho al espacio público se carga de valores ideológicos que obedecen a las leyes del mercado, esto sugiere poner en cuestión si el uso del espacio público es un problema político o un aspecto de la lucha de clases.

La desindustrialización en la que el país ha venido sumiéndose desde los inicios de la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, ha implicado que exista un importante margen de desempleo, sobre todo urbano. Las generaciones que llegaron del campo a la ciudad buscando trabajo o desplazados por la violencia, sumadas a la falta de educación y por ello al acceso a trabajos calificados, o la incapacidad del Estado de suplir la demanda de empleo, hace que la informalidad en todos sus frentes no solo cobre sentido, sino que sea una alternativa viable para la subsistencia.

La crisis que concretó este proceso se dio en la década de 1980 con reveses económicos generales que orientaron la estrategia de las personas sin oportunidades hacia la informalidad. Entre la década de 1990 y el año 2008, el índice de informalidad nacional estuvo entre un 54 % y 57 %, superando en gran medida el de Latinoamérica. Descendió a un 47 % en el año 2016, aunque resulta evidente que la mitad del país atiende a este tipo de práctica y que por tanto es ya una condición cultural antes que una excepción, con cuatrocientas mil familias dependiendo de ello en la ciudad de Bogotá. Es importante aclarar que de esta informalidad solo una parte se dedica a las ventas ambulantes en el espacio público. Según el IPES (2016) para octubre del año

2016, la población de Bogotá se estimó en 7 980 001 de las cuales 49 793 personas se dedican a las ventas informales en el espacio público, de ellas 947 están registradas oficialmente, y hay desconocimiento estadístico de las otras economías que se benefician de estos mismos vendedores (bodegaje, alimentación y refrigerios, distribuidores, etc.). La ironía es que el Estado reconoce esta forma de trabajo, junto con sus problemáticas, y por tanto no la incluye en los índices de desempleo; pero al mismo tiempo la persigue bajo la figura de 'invasión del espacio público'.

La Constitución de 1991 consagra que, en el marco de lo público, las decisiones deben ser participativas y compartidas, y su resultado pretendería buscar el mejoramiento del hábitat, sus usos y la calidad de vida de los involucrados en la realidad inmediata; con sus ventajas y desventajas, acuerdos y desencuentros. Es decir, una ciudad concertada en la producción y apropiación del espacio público por medio de un pacto social. En concreto, para los vendedores informales la situación es compleja porque están cobijados por la Constitución en su figura del 'derecho al trabajo' (Artículo 25), en directa sincronía con la Ley 388 de 1997 que de forma ambigua y amplia dictamina que se debe defender el espacio público y su finalidad para el uso común.

A pesar de que el encuentro entre el derecho al trabajo y el derecho al espacio público en una ciudad como Bogotá siempre ha estado poblado de tensiones, la entrada en vigencia del *Nuevo código nacional de policía y convivencia* (Ley 1801 de 2016) en 2017 exacerbó los vacíos y contradicciones de las nociones de ciudad y las normas asociadas a estas, suscitando una recrudecida persecución policial a los vendedores ambulantes. Los contenidos del numeral 4 y los parágrafos 2 (numeral 4) y 3 del artículo 140 de dicho

Código, que establecen la prohibición de ocupar el espacio público en violación de las normas vigentes y establecen multas, decomiso o destrucción de las mercancías y utensilios en caso de reincidencias (Congreso de la república de Colombia 2016:127), han sido especialmente problemáticos pues se han prestado excesos por parte de los agentes de policía y a la vez fueron objeto de una demanda de inexecutable ante la Corte Constitucional. Estos hechos dieron pie a la sentencia C-211/17, en la cual se plantea

que la preservación del espacio público no es incompatible con la protección que, a la luz de la Constitución, cabe brindar a las personas que, amparadas en el principio de buena fe, se han dedicado a actividades informales en zonas consideradas como espacio público y frente a las cuales, al momento de aplicar las medidas correctivas, se tendrán en cuenta los principios de proporcionalidad y razonabilidad, en los términos de la jurisprudencia constitucional.

Es así que la sentencia de la corte declaró la “executable condicionada” a dichos contenidos del código, dictaminando que cuando los vendedores informales

estén en condiciones de vulnerabilidad y se encuentren amparados por el principio de confianza legítima, no serán afectados con las medidas de multa, decomiso o destrucción del bien, hasta tanto las autoridades competentes hayan ofrecido programas de reubicación o alternativas de trabajo formal.

Los vendedores y otros actores implicados en el intercambio informal han experimentado un cambio drástico en su modo de vivir y trabajar desde que la calle 42 fue declarada “espacio recuperado” por las autoridades. Sumado a esto, la ampliación de estas restricciones a la carrera 7 y calle 45 han forzado a varias personas a rebuscar estrategias de ingreso económico. Esto sugiere una serie de preguntas: ¿quién hace parte de la comunidad local?, ¿esta se constituye únicamente dentro de los límites de la propiedad o vínculos formales?, ¿cuáles son esos límites?, ¿quiénes hacen parte del intercambio informal?, ¿qué pautas y relaciones se establecen en los intercambios informales?

Si bien los esfuerzos distritales y de algunos propietarios locales insisten en la salvaguarda del espacio público para el uso autorizado, está pasando que la ciudad deriva en un conjunto de servicios para el disfrute y aprovechamiento de quienes los compran (alquiler, concesión, impuestos), y se pierde de vista la noción de derecho a la ciudad, dirigido a que el disfrute y acceso se otorgue a quien los necesitan. El investigador urbano Carlos Mario Yori (2011) plantea por eso que la construcción y administración de la obra física del espacio público de una ciudad como Bogotá debería ser “un pretexto pedagógico para la construcción de una obra mayor: la de una sociedad participativa, deliberativa y, sobre todo, comprometida con la que solo así resulta ser un patrimonio común: ¡la propia ciudad!” (2011: 22), en la que cada ciudadano se forme como actor de lo público y agente de cambio de las condiciones de injusticia y desigualdad, construyendo así un carácter propicio a la solidaridad y la corresponsabilidad.

Como lo propone el antropólogo bogotano Óscar Salazar Arenas (2012), la calle se convierte en el “lugar articulador

del barrio y se configura como escenario para reconocer e intercambiar unas cuantas palabras con las personas. La alta transitabilidad de los espacios circundantes a la Universidad Javeriana los hace aptos para establecimientos comerciales como fotocopiadoras, restaurantes, cafés, etc. y también ventas informales de diversos artículos como accesorios, comidas, llamadas telefónicas, que resuelven necesidades de la comunidad, dando lugar a un espacio social dinámico. En el tránsito repetido y rutinario, como el que se produce en los alrededores de un campus universitario, es muy posible reconocer rostros, intercambiar unas palabras con las personas que han concebido en la calle otras formas de sobrevivir y que posiblemente tienen otros saberes y formas de entender la civilidad. Las calles circundantes de la Universidad Javeriana han logrado evadir el carácter anónimo de la avenida de ciudad, para construir una identidad ligada a la escenificación de la vida pública.

El desarrollo de la problemática sugiere también la incorporación de nociones de carácter político-contextual, relacionadas con la administración de lo público en la ciudad de Bogotá. En el texto *El espacio público como ideología*, Manuel Delgado (2011) plantea que el espacio público no es una categoría universal, sino una categoría política. El problema, señala el autor, radica en que en las ciudades occidentales neoliberales, el concepto de espacio público se decantó por ser la materialización del lugar en donde las diferencias (sociales, económicas, raciales, étnicas, etc.) se ven superadas y todas las personas son iguales y libres: el espacio público, por tanto, sería la encarnación por excelencia de la democracia. No obstante, esto es una ilusión que esconde los intereses de las clases dominantes y sus mecanismos de explotación, que desconocen voluntaria-

mente las fuerzas actuantes en los espacios bajo una simulación de neutralidad. Detrás del espacio público se esconde una ideología burguesa, ciudadanista, donde al final los criterios de acción son morales y habilitan la capacidad de juzgar determinadas prácticas sobre el espacio como inapropiadas o, incluso, subversivas. Delgado concluye que el espacio público como ideología es el sometimiento del territorio a los intereses de unas minorías hegemónicas.

En el marco de las luchas sociales, el patrimonio cultural funciona como un dispositivo por medio del cual los grupos subalternos adquieren derechos y poder de negociación frente al Estado (Vignolo 2013), en tanto legitima su causa, pone en valor sus argumentos y permite hacer visibles las problemáticas. Ahora, el patrimonio cultural es una construcción social, por tanto, es relativo y flexible, con múltiples agentes de validación, siendo los museos una de las formas más eficientes de activación (Prats 1997). Así, el reto actual es canalizar la vida ordinaria, que es la esencia misma de la cultura, hacia la patrimonialización (algo que ya ha venido haciéndose con las plazas de mercado).

Así, corrientes teóricas y prácticas, como la nueva museología y la museología social, han visto la necesidad de que los museos y el patrimonio cultural sean mecanismos protagónicos de la reformulación de las sociedades en las que están inmersos (Hernández 2006). Estas corrientes plantean que las instituciones culturales siguen siendo agentes y dispositivos, pero pueden cambiar los fines a los que sirven, deviniendo en origen de empoderamiento y lucha, antes que en catalizadores de los intereses de las hegemonías. Ejemplos puntuales en temática e impacto pueden ser el Museo de los Desplazados con epicentro en Madrid, el Maré Museu en Río de Janeiro, el Museo de los

Quilombos y las Favelas urbanas (MUQUIFU) en Belo Horizonte, el Museo de Siloé en Cali o el Schwules Museum (museo gay de Berlín).

Los museos, las caras más oficiales del patrimonio cultural, son, por tanto, escenarios de tensión y de debate entre la permanencia y el cambio, la identidad y la diferencia, entre el poder y sus resistencias (Chagas 2008). Es decir que la activación patrimonial, fuera o dentro del museo, tiene consecuencias reales en los grupos o comunidades, haciendo que el Estado mida cuidadosamente en qué momento otorga esas distinciones y reconocimientos, y que los movimientos sociales se muestren vehementes en su lucha por la inclusión patrimonial. El patrimonio puede ser construido por un poder político informal, “alternativo, la oposición, y, curiosamente, con más intensidad (aunque no sólo) cuando esta oposición no puede luchar abiertamente en la arena política del Estado, en las instituciones, y se mueve en situaciones de clandestinidad” (Prats 1997: 34). En el caso colombiano, la Constitución colombiana de 1991 define la cultura como fundamento nacional, bajo las nociones de multiculturalidad y pluriétnia, haciendo de las prácticas culturales un derecho. El manual del 2010, que acompañó el Decreto, ayuda a identificar el patrimonio a salvaguardar (MinCultura 2010): “todo aquello que alcance a ocurrírse nos como parte de eso que entendemos como “nuestra identidad”” (p. 13) puede ser patrimonializado, producciones humanas y relaciones sociales, por ejemplo: tradiciones, usos sociales, prácticas, organizaciones sociales, etc.

Desde el proyecto de investigación-creación ‘Museo del Andén’, el problema de las ventas informales a pie de calle se ha planteado no sólo como una cuestión del ‘derecho

al trabajo’ *versus* el ‘derecho al espacio público’, sino para reconocer a los actores sociales de la disputa más allá de la normativa, permitiendo señalar incongruencias y vacíos y a la vez proponer un espacio de diálogo en busca de soluciones transitorias, intermedias, concertadas. Para esto, la iniciativa ha buscado maneras desde el arte en que se pueda poner en práctica el principio de Lévinas de la ‘presencia’ del otro. Esa ‘presencia’-acontecimiento puede ser detonada por medio de acciones artísticas que impliquen proximidad y responsabilidad sobre ese otro, o así nos gusta creerlo. La aproximación es de carácter ético, en la que el otro nos afecta y nos importa, Lévinas propone que no es un problema de conocimiento sino, más bien, un problema de reconocimiento.

En el marco de las acciones del *Museo del Andén* el reconocimiento a los vendedores (Fernando Rodríguez, Ferney Daza, Francisco Javier Daza, Gabriela Salazar, Gloria Sastoque, Guillermo León Ramírez, Jacqueline Sastoque, Jenny Gómez, y Óscar Gómez) implicaba sus nombres, rostros y memorias vitales. Lo que nos direccionó a que toda acción debía encaminarse al acercamiento a los vendedores y el reconocimiento de su presencia.

El museo no pretendió abogar por o solucionar la situación, se planteó como un acompañamiento a esta parte de la comunidad universitaria desde lo simbólico. Nunca infringiendo normas urbanas o de la universidad, sin dejar de mostrarnos críticos con aquellas que no parecieran ser del todo consecuentes con la realidad inmediata. La universidad, en su normativa, propone que solo es posible vender dentro de la misma si se cuenta con unos estándares de higiene y calidad, algo que excluye la informalidad y a los mismos estudiantes. Así las cosas, se percibe un punto

ciego en el que los vendedores informales no pueden hacer uso del espacio público por el conflicto de la norma distrital, y tampoco del campus (al igual que los estudiantes) por los criterios de la universidad.

Nuestro proyecto parte de preguntarse si es posible asumir el intercambio informal (desde lo económico hasta lo simbólico y afectivo), y sus producciones derivadas, como patrimonio cultural inmaterial. La hipótesis establecida es que es viable bajo la figura de un museo (agente de activación) que opte por estrategias artísticas como mecanismo de mediación entre dicho intercambio y el patrimonio. El aporte del Museo del Andén no es en sí un instrumento jurídico o económico de lucha; sabíamos que el cambio depende de procesos éticos y políticos propios de los actores, así como de las relaciones que estos tejen entre sí, con otros gremios y con la institucionalidad. No sobra decir que el ‘Museo del Andén’ no pretendió resolver, de manera asistencialista, las problemáticas, sino contribuir mediante la expresión artística a la visibilización –‘presencia’– de sus afanes vitales, sus luchas y sus aportes a la construcción de comunidad de la calle que habitan.

En la historia reciente, se puede identificar en diferentes momentos el papel del arte como herramienta implicante y visibilizadora de otras vidas y situaciones que, en el transcurso de los días, nos pasan desapercibidas. En estos procesos de creación se plantean una serie de tensiones entre una creación individual y colectiva, entre el artista como genio individual o como catalizador de su contexto.

Es claro que el arte se concreta al ser percibido, experimentado por un espectador que será el que termine de dar forma a la intención del artista, citando a Duchamp (1957) “el acto creativo no lo realiza sólo el artista; el es-

pectador pone a la obra en contacto con el mundo exterior descifrando e interpretando su cualificación interna y así añade su contribución”.⁶ En la historia reciente se pueden identificar momentos en que esto ha sido más claro para artistas y teóricos del arte, no ubicando al espectador al término de la obra si no en el proceso de creación mismo, como en el neoconcretismo brasileño de los años 1960. En un contexto social convulsionado por diferentes guerras y dictaduras, artistas como Lygia Clark y Helio Oiticica produjeron piezas relacionales que adquirirían sentido al ser experimentadas por el público, en muchas ocasiones fuera de los circuitos institucionales y por medio de prácticas tradicionales de algunas comunidades, creando espacios de relación que diferían de las realidades políticas promovidas por el poder.

Al resaltar el hecho de que el mecanismo productivo del arte es, por antonomasia, “democrático, en el sentido de que produce lenguaje, palabras, colores, sonidos que se arriman en comunidades, en nuevas comunidades” (Negri 2000: 32), Antonio Negri plantea la creación artística como resultado de una producción colectiva que se construye en la abstracción del mundo, en el buscar un acontecimiento y construir una nueva realidad para renovar el ser de quienes se implican en una multitud (diversa, conflictiva y singular) (2000: 14). A partir de estos contextos históricos muchas manifestaciones artísticas han seguido circulando entre lo político y el activismo, resignificando constantemente las nociones de artista, obra y arte.

⁶ Disponible en: http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca3/pdf/1999_068.pdf

Consecuentemente con las nociones articuladoras del proyecto —'presencia' y 'hospitalidad'— el proceso de acercamiento y profundización a la problemática se desarrolló desde la investigación-acción, que forma parte de la investigación cualitativa. Nos interesó su carácter de esfuerzo hermenéutico emprendido por personas, grupos o comunidades que llevan a cabo una actividad colectiva por el bien de todos, consistente en una práctica reflexiva social en la que interactúan la teoría y la práctica con miras a establecer cambios apropiados en la situación estudiada y en la que no hay distinción entre lo que se investiga, quién investiga y el proceso de investigación (Restrepo 2005:159).

Es así que las prácticas de presencia se han hecho concretas con el desarrollo de eventos de visibilización—en la calle y en espacios de la universidad— de las crónicas vitales, co-diseñados, consultados y concertados entre el grupo de creadores-investigadores del proyecto y vendedores ambulantes, proveedores de servicios y otras personas que acompañan o interpelan el paso de los alrededores de la Universidad (Imágenes 24 y 25).



Imágenes 24 y 25. Reuniones de vendedores informales con estudiantes, profesores y directivos, en la Facultad de Artes de la Universidad Javeriana, febrero y marzo de 2017.

Fuente: archivo 'Museo del Andén'

Desde el comienzo hemos mantenido conversaciones de niveles que van desde el cotidiano hasta lo informativo hace cerca de tres años con Fernando Rodríguez, vendedor ambulante; Guillermo León Ramírez, proveedor de servicio de compañía a los usuarios de taxis y exindigente y su esposa Doña Gabriela Salazar, propietaria de una chaza de venta (Imagen 26).



Imagen 26. Guillermo León Ramírez y Gabriela Salazar, 2017.

Fuente: archivo 'Museo del Andén'

Las inserciones artísticas en el espacio han acudido a técnicas y procedimientos de lenguajes mixtos de las artes visuales, conjugando video-documentos cortos, fotografías, piezas gráficas, instalaciones en espacio público y per-

formance. Se ha buscado aprovechar el poder expresivo y la conciencia de formalización espacio temporal de estas formas de expresión para suscitar la conciencia de presencia entre agentes diversos de los espacios a intervenir.

Distribuir pines y banderines con el logotipo del Museo del Andén (Imágenes 27, 28 y 29) es una de las primeras acciones desarrolladas por el equipo de trabajo. Con ellos se buscó que todos los integrantes y simpatizantes del proyecto, al usarlos voluntariamente, pudieran visibilizar su afinidad con la propuesta como mecanismo de mutuo reconocimiento.

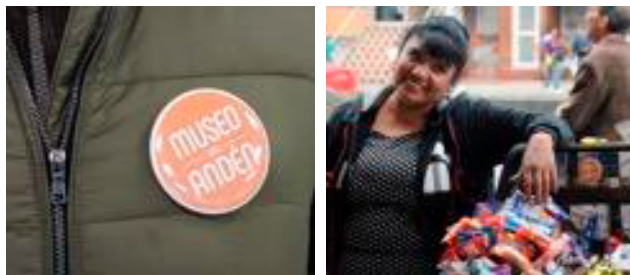


Imagen 27. Pin distribuido entre la comunidad

Imagen 28. Yaquelin Sastoque con el pin del Museo del Andén en su chaza.

Fuente: archivo 'Museo del Andén'



Imagen 29. Fernando Rodríguez con el pin del Museo del Andén.

Fotograma tomado del video *Saberes #5*

Fuente: video *Saberes #5- El Museo del Andén*.⁷

⁷ Video *Saberes #5- El Museo del Andén*, producido por el Centro Ático de la Pontificia Universidad Javeriana, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=m5pXBiyb5VQ&t=2s>

Los pines y banderines se configuraron como dispositivos de cohesión y solidaridad, que permitieran, además, que los integrantes detonaran conversaciones explicativas con desconocidos y curiosos con las que se fuera propagando la filosofía del museo. El pin se distribuyó entre quienes manifestaron de diversos modos sentirse activamente involucrados y los banderines sirvieron para identificar los puestos de ventas asociados al proyecto.

Si bien la alcaldía de Bogotá justifica la persecución a los informales asegurando que estos pueden ser delincuentes o al menos producen focos de inseguridad, buscamos que la comunidad circundante de la universidad sacara sus propias conclusiones a partir del trato directo con ellos (presencia). Una de las acciones consistió en realizar y alojar en el sitio web del museo (www.museodelanden.com) videos de alrededor de un minuto de duración con testimonios y aspectos de su humanidad, de viva voz, con cada uno de los miembros del 'Museo del Andén' dedicado a la informalidad, buscando abrir rasgos de sus singularidades (sus risas, anhelos, afanes, proyectos, gustos) a los visitantes de la página y a quienes los reconocieran.

En el marco de la exposición *Habitar & Resistir* (Imagen 30) el 'Museo del Andén', se ideó una acción participativa que titulamos "Viceversa", realizada el 14 de agosto de 2017, en la que los interesados pudieron hacer una compra a los miembros del museo ubicados en la calle, pero desde la misma galería, que dista unos 300 metros del vendedor más cercano.



Imagen 30. Presentación de la acción “Viceversa”, exposición *Habitar & Resistir*, agosto de 2017

Fuente: archivo 'Museo del Andén'.

Se propuso que quien lo deseara comprara productos del andén desde el espacio expositivo, por medio de un enlace solidario de personas, quienes pasaron la orden, el producto y el dinero por medio del “voz a voz y el mano a mano”, hasta efectuar la venta. Para ello se hizo una cadena humana, conformada por convocatoria abierta, que llevaba el dinero junto con el pedido de mano en mano y traía de regreso lo solicitado junto con el cambio (Imágenes 31 a 37).



Imágenes 31, 32, 33, 34, 35, 36 y 37. Fotogramas del registro en video de la acción “Viceversa”

Fuente: video producido por Mónica Torregrosa⁸

Esa acción permitió reunir a unas 70 personas quienes hicieron difuso el lugar de la compra porque nadie tuvo en su mano el dinero y los productos al mismo tiempo, y porque el vendedor y el comprador nunca se vieron. La acción se convirtió en una especie de ‘teléfono roto’, altamente significativo en la medida en que involucró a estudiantes de distintas carreras, profesores, personal de servicios y padres de familia, en la pregunta por los afanes, planes de vida y lugares en la ciudad para los vendedores informales. Esto implicó, por ejemplo, que en la galería del edificio de la Facultad de Artes se entendiera que al final de esa cadena hay unas personas que, como lo explicitaba el panel expositivo de la exhibición, hacen parte de su comunidad inmediata; y así se entabló un contacto con ellos, que aun a tan larga distancia, estuvieron unidos por personas que de manera libre quisieron reconocerlos.

La acción “Presencia” (imágenes 38, 39 y 40), realizada entre el 18 de septiembre y el 20 de octubre, consistió en un juego, parecido a un ‘álbum de monas’, que comenzó

con la distribución entre la comunidad universitaria de un mapa de las ubicaciones cotidianas de cada uno de los puestos de venta en los alrededores de la universidad, con los nombres y los retratos dibujados de cada uno de los vendedores miembros del museo, con la instrucción de que los buscaran para saber algo de sus vidas y pedirles que pusieran un sello en un espacio asignado para esto en el mapa.

⁸ Registro en video de la acción “Viceversa”, 14 de agosto de 2017, Universidad Javeriana, Bogotá. Video producido por Mónica Torregrosa, disponible en: <https://museodelanden.com/portfolio/viceversa/>



Imágenes 38, 39 y 40 (El pintor y profesor Nicolás Uribe, al recibir los premios luego de cumplir con las visitas). Acción “Presencia”, 18 de septiembre al 20 de octubre de 2017
Fuente: archivo del Museo del Andén.

Se invitó a los jugadores a que, completados todos los sellos, se acercaran a la Facultad de Artes, donde les fue puesto un sello del “Museo del Andén” y les fue entregado un premio consistente en una golosina tradicional colombiana y disponible en prácticamente todas las ventas callejeras (llamada Chocorramo), una libreta de apuntes con la imagen del museo en su portada, un pin para apuntar en su ropa o en su maleta y una calcomanía con el logo del museo, planteando a los jugadores que a

partir ahora se convertían en “miembros honorarios del Museo del Andén”.

Recogiendo la experiencia de diálogo constante que nos permitió reconocer saberes, posturas y rasgos singulares, buscamos lanzar a la circulación un testimonio durable del reconocimiento de sus presencias en el espacio. La acción final, llamada “El mundo desde el Andén”, consistió en la entrega de un plegable que contiene una ‘radiografía’ realizada por el Museo del Andén (Imágenes 41 y 42) a propósito de su propio territorio, con la que invitamos a que la comunidad universitaria se permitiera recorrer la acera, de la mano de quienes la han vivido intensamente, la investigan y la experimentan.



Imágenes 41 y 42. Detalles de la pieza gráfica El mundo desde el Andén.

Fuente: diseñada con la colaboración de Juana Bravo

Las instrucciones para obtener el mapa fueron:

1. Diríjase a uno de los vendedores informales que se encuentran entre las calles 39 y 45 y en el túnel *Calidoso*, que tengan en su chaza el logo o la bandera del Museo del Andén que los identifican como miembros del museo.
2. Hable con ellos sobre cualquier asunto.
3. Por último pida el mapa de “El mundo desde el andén” y se lo proporcionarán (Imágenes 43, 44 y 45).

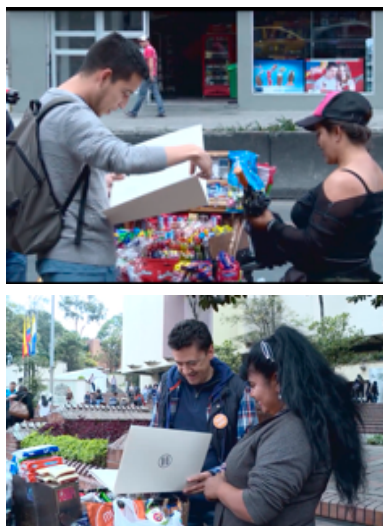


Imagen 43. Jenny Gómez

Imagen 44. Jaqueline Sastoque, distribuyendo la pieza gráfica El Mundo desde el Andén

Fuente: fotogramas tomados del video *Saberes #5 - El Museo del Andén*⁹

⁹ Video *Saberes #5 - El Museo del Andén*, producido por el Centro Ático de la Pontificia Universidad Javeriana, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=m5pXBiYb5VQ&t=25>

La experiencia compartida de acercamientos, negociaciones, angustias compartidas ante las persecuciones, las necesidades domésticas, las tensiones entre diversos componentes de sus experiencias vitales, nos permitieron reconocer un grupo de aspectos de su presencia, que vale la pena listar.

- La venta informal representa un beneficio para aquellas personas que no pueden cumplir con un horario fijo debido a algunos inconvenientes de la vida. En el caso de Jacqueline (madre cabeza de familia) porque su único hijo tiene una discapacidad cognitiva y debe estar en constantes terapias y citas médicas que no podría cumplir. En el caso de Gloria porque su mamá estuvo enferma mucho tiempo con movilidad limitada. Agradecen este oficio porque les ha permitido dar educación a sus hijos, en algunos casos como el de Fernando, han podido pagar la universidad de ellos. Otros agradecen haber construido una casa para su familia. En el caso de Doña Gabriela dice que a su edad nadie le da empleo y esta forma de trabajo le permite vivir honrada y tranquilamente. Para Guillermo ha significado el reencuentro con la familia y la superación de la indigencia.
- Cuando el proyecto se activó ya existía una red de solidaridad con los vendedores, manifiesta en todo el apoyo que algunos profesores le proporcionaron a Guillermo y Gabriela para que compraran su chaza, y en la solidaridad que demostraron los otros vendedores al enseñarle a Gabriela qué vender en

ese sitio. Así, el museo lo que pareciera hacer es afianzar o evidenciar esa solidaridad ya existente. Este factor lo comprendimos en las charlas informativas con representantes de instituciones como el Museo Nacional de Colombia, miembros del Ministerio de Cultura y funcionarios de la Universidad Javeriana.

- El conocimiento de la venta de productos es complejo y parte de la experiencia propia o legada. El consumo de los productos puede variar en cuestión de metros, como lo señalan Jacqueline y Jenny, quienes estando a unos 10 metros la una de la otra, ya notan pautas diferenciales. Así, vender arriba o abajo del túnel tiene implicaciones, como que del costado de la Javeriana las personas salen y buscan comida, mientras que abajo la gente está de paso y su consumo es más de servicios o cosas pequeñas para llevar (mentas, cigarrillos, minutos, etc.). El conocimiento experiencial del lugar no es algo que pueda ser obviado o desdeñado.
- La hospitalidad, que en un comienzo se pensó se daría en dirección de la Universidad hacia los vendedores, resultó ser algo que ya estaba activo en la otra dirección. En muchas ocasiones los vendedores se convierten en apoyo para los estudiantes, en ocasiones prestan dinero para transporte, les cuidan sus pertenencias o los acompañan mientras llega su transporte, en estos casos los estudiantes se sienten cuidados por ellos. Jaqueline tiene su cuaderno en el que consigna a quiénes les fía cuando acuden a

ella, dice que sus clientes no le fallan y que esa es su estrategia para mantenerlos fieles.

Reflexiones generales

La formalidad no es solo una manera de contratación, sino una forma de vida. En tanto que exige una condición de normalización de hábitos, necesidades, expectativas, etc., que impiden que las personas que aun estando en capacidad de trabajar no se incorporen a esa tipología de fuerza laboral. La formalidad no contempla formas de vida no formales.

Según el geógrafo Henri Lefebvre (1976) la acumulación de capital sobrevive gracias a su capacidad de ocupación y producción de espacio. Para reducir a los trabajadores a meros instrumentos de producción, el dominio requiere la organización y subordinación de diversos flujos vitales (deseo, imaginación, lenguaje) a las reglas institucionales del poder. No obstante, esto implica que la constante producción y reproducción de pautas de exclusión y control de la ciudad despierta a su vez reacciones existenciales en forma de maneras experimentales de habitarla. Las pautas experimentales para habitar la ciudad se originan en la intimidad y luego se hacen concretas como entusiasmo y capacidad de lucha para producir o ensanchar los márgenes emocionales, éticos y técnicos del existir. La apropiación y creación de territorios suele darse de acuerdo con prácticas espaciotemporales sutiles—o extrañas al aparato estatal/corporativo— que innovan técnicas para superar o eludir el control.

Como investigación sobre el espacio, la autoconstrucción progresiva y la economía informal producen subjetivida-

des y ciudadanías experimentales que ponen en crisis las prescripciones de identidades fijas y los vectores de localización funcionales para las existencias. Más que mostrar estilo u ostentar gusto, en las casas cuyo diseño ha partido de la urgencia inicial y su crecimiento se ha dado con la marcha del proceso construcción-ampliación, se hacen perceptibles señales expresivas de los devenires y giros de la existencia.

Referencias

Castro-Gómez, Santiago

2010 *La hybris del punto cero: ciencia, raza e Ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de estudios sociales y culturales Pensar.

Certeau, Michel de.

2007 *La invención de lo cotidiano. Vol. 1 de Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Chagas, Mario

2008 *Museos, educación y movimientos sociales: solo la antropología nos une*. En: CECA-ICOM, *Museos, educación y juventud*, pp 14-18. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Congreso de la república de Colombia

2016 *Ley 1801 de 2016. Nuevo código de policía y convivencia*. Bogotá.

Corte constitucional de Colombia

2017 *Sentencia C-211/17. MP: Iván Humberto Escruería Mayolo*

Delgado, Manuel

2011 *El espacio público como ideología*. Madrid: Editorial Catarata.

Lévinas, Emmanuel

2000 *Ética e infinito*. Madrid: A. Machado Libros.

1987 *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

MinCultura -Ministerio de Cultura-

2010 *Patrimonio cultural para todos: Una guía de fácil comprensión*. Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura, República de Colombia.

Negri, Antonio

2000 *Arte y multitud. Ocho cartas*. Madrid: Trotta.

Prats, Llorenç

1997 *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.

Vignolo, Paolo

2013 *¿Quién gobierna la ciudad de los muertos? Políticas de la memoria y desarrollo urbano en Bogotá*. *Memoria y sociedad*. 17 (35): 125-142.

Zibechi, Raúl

2008 *América Latina: Periferias urbanas, territorios en resistencia*. Bogotá: Ediciones Desde abajo.

Methöodus / Método

Definición de temas y problemas de investigación en el Programa de Artes plásticas de la Universidad del Cauca

Mg. Carlos Fernando Quintero Valencia

Presentación

En los últimos años he tenido el gusto de orientar los cursos de Metodología de investigación en artes plásticas de la Universidad del Cauca. A partir de esta experiencia he podido detectar que uno de los procesos más importantes y determinantes, durante el desarrollo de la investigación-creación de los estudiantes, tiene que ver con la definición de sus temas y problemas. La gran dificultad está relacionada más con el problema de investigación que con los temas. Son estas experiencias desde el salón de clase, las que motivan este texto.

Mis reflexiones sobre la investigación creación en artes surgen ya hace muchos años, a mediados de la década de 1990, siendo profesor de artes plásticas, en el Instituto Departamental de Bellas Artes –IDBA– de Cali. Si bien en aquel momento orientaba talleres de dibujo, pintura y escultura, pude darme cuenta de que los métodos tradicionales de investigación, asociados a las ciencias humanas, en el mejor de los casos, no satisfacían

mis expectativas y las de los estudiantes, en los procesos formativos y creativos. Estas apreciaciones y las dinámicas de aquellos cursos me llevaron a plantearme unas simples preguntas: ¿cómo propiciar los procesos de investigación y creación en los estudiantes?, ¿qué características debería tener la investigación creación en artes plásticas?, ¿de qué manera generar herramientas metodológicas para la investigación creación en artes plásticas? En ese momento tuve la fortuna de participar en la Especialización de Gerencia para las Artes que ofertaba el IDBA, lo cual me permitió conocer algunos procesos metodológicos y de gestión, que he ido integrando a mi práctica académica con el paso de los años.

También, y más o menos en aquellas épocas, encontré algunos textos que nutrieron mis inquietudes, y me permitieron revisar la noción de investigación-creación, construyendo un marco referencial y conceptual. Uno de los documentos que más ha motivado y determinado mi labor como docente es la conferencia y artículo *The creative act (El acto creativo)* de Marcel Duchamp.

En la primera parte de este texto, la reflexión se centrará específicamente en la idea de “coeficiente de arte”, extraída de la conferencia mencionada, planteando una mirada particular sobre la metodología de investigación en, para y sobre las artes. En segundo lugar, presentaré dos instrumentos metodológicos utilizados en los cursos de Metodología de investigación en artes, orientados por mí en los últimos años (2012-2019), y que permiten aproximar a los estudiantes a la definición de sus temáticas y problemáticas particulares. Con base en lo anterior, presentaré los elementos relacionados con el análisis de los ejercicios y mencionaré algunas experiencias y resultados de

los estudiantes, en los cursos antes citados. Finalmente, y a manera de conclusión, plantearé una reflexión frente a los procesos antes propuestos, involucrando algunas reflexiones sobre los procesos de investigación creación en el arte contemporáneo.

Sobre la creación o producción en el arte contemporáneo, a partir de la conferencia y artículo *El acto creativo* de Marcel Duchamp

Como ya he mencionado, uno de los documentos que revisamos con especial cuidado en los cursos de Metodología de investigación en artes es: *El acto creativo*, corta y sustanciosa conferencia dictada por Marcel Duchamp en 1957.¹ Al inicio, el texto propone una crítica a la idea de creación artística desde un punto de vista “mediumístico”, que podríamos entender como un acto esotérico, sagrado y divinizado, planteado en la tradición estética desde la Grecia antigua hasta el moderno Romanticismo. La corta y contundente crítica, desplaza el proceso creativo de la esfera de lo divino, para proponerla como una actividad humana que finalmente será realizada por “los dos polos de toda creación de orden artístico: el artista, por un lado, y por el otro el espectador que, con el tiempo, se convertirá en la posteridad”. Duchamp hace partícipe de la creación al espectador, que deja su aparente papel de simple receptor pasivo, para convertirse en un agente activo del acto creativo.

¹ “El proceso creativo”. Disponible en: https://www.academia.edu/37590499/El_proceso_creativo_por_Marcel_Duchamp.pdf

Curiosamente, y más o menos por esa misma época, Umberto Eco (1984) plantea argumentos cercanos cuando trabaja en Milán junto a Luciano Berio, lo que lo lleva a plantear y escribir famoso libro *Obra abierta*. Al parecer, los procesos de cambio de paradigma de lo que llamamos arte vanguardista y moderno al arte contemporáneo se comienza a presentar a finales de la década de 1950 y durante la década de 1960.

A mí me gusta llamar a este acto mejor como “producción”, por aquello de que la palabra “creación” se considere más cerca del acto divino, mientras que la producción sería más un acto humano, vinculado especialmente con una ciudad industrializada, o sea, más cercana a nuestro tiempo. La situación del productor artístico la marcaría de manera muy explícita Andy Warhol en su *Factory*, asumiendo él mismo la posición de máquina “productora” de arte. Hablar de producción nos pone también en un contexto capitalista, propio de las sociedades de las últimas décadas, lo que determina ciertas dinámicas de los fenómenos artísticos, las cuales no voy a abordar aquí. Lo que sí quiero señalar es un desplazamiento de las valoraciones estéticas y artísticas por lo que muchos autores plantean como “valor social”, donde jugaría un papel muy importante el espectador, como coproductor de la obra, desde una dimensión discursiva. Así, el acto productivo artístico inicia con el ejecutor de la obra y lo completa el público, el cual le da un “valor social” a las obras, convertido en factor evaluador de “lo artístico”. Este sería el carácter de los procesos del arte de las últimas décadas del siglo XX y de las primeras del XXI.

Al nivel del ejecutor de la obra, o sea, al nivel del artista, Duchamp introduce la noción de “coeficiente de arte”, y la

plantea como “una relación aritmética entre lo inexpressado pero intentado, y lo expresado no intencionalmente”. Si entendemos este coeficiente como el valor multiplicador que refiere a lo que tiene de arte una obra, este nos propone “lo artístico” en una zona de incertidumbre, de indeterminación que, desde mi punto de vista, da cabida a lo poético.

La idea de coeficiente de arte se torna problemática a la hora de abordar los procesos de investigación en artes, si se toma como una característica indispensable e indiscutible del arte de las últimas décadas. Por lo general, en los procesos investigativos se busca resultados que se pueden predecir y valorar desde el planteamiento de los temas y problemas de investigación. Sin embargo, y aceptando la idea de coeficiente de arte, se plantea al menos una primera pregunta: ¿de qué manera afecta esta noción al proceso de investigación producción, en cuanto a sus planteamientos, sus resultados y su valoración? *A priori*, se podría decir que lo afecta de manera sustancial y procesual. De aquí surge la necesidad de plantear una metodología de investigación para las artes, con sus propios procesos, herramientas, análisis y resultados, que se debería diferenciar de las metodologías científicas tradicionales.

Siguiendo su conferencia, Duchamp advierte que el coeficiente de arte se da sólo para el productor de la obra y que el resultado, la cosa-obra es un producto incipiente y primigenio, “à l'état brut”, que “debe ser ‘refinado’, como el azúcar pura de la melaza, por el espectador”. Teniendo en cuenta que el acto creativo involucra tanto al productor como al espectador, una metodología de investigación en y para las artes debería permitir lo incierto, lo indeterminado y el azar. De esta manera, la definición de temas y

problemas de investigación en, para y sobre las artes no se limita sólo al productor de la obra, sino que se debería extender a los espectadores, entendidos como los historiadores de arte, los críticos, los curadores y los demás profesionales que investigan desde y para el arte, así como al ciudadano común y que se quiera acercar a lo artístico desde el goce estético.

Definición de tema y problema de investigación

Para entrar ya en los procesos de definición de tema y problema de investigación de los estudiantes del Programa de Artes Plásticas, debo primero plantear la diferencia entre estos dos aspectos

El tema sería un pre-texto general, es decir, un texto previo, para el trabajo de investigación creación. Si bien el tema es importante, sólo implica un elemento de entrada o inicio al proceso investigativo y productivo. Por lo general, es sólo una superficie, una capa, que oculta y devela al mismo tiempo. Se puede equiparar a un nivel denotativo de la investigación y de la obra. Es lo que se ve, lo que se dice, lo evidente. El tema está en el campo de las certezas y lo determinado, que todo proceso de investigación producción tiene o debe tener. Por lo general se da al inicio de este, cuando el artista decide iniciar su proceso de producción artística a partir de unas decisiones más o menos conscientes, bien sea racionales, conscientes o intuitivas, o respondiendo a ciertos condicionamientos sociales, culturales, económicos, políticos, ideológicos.

Desde el punto de vista del espectador, el tema estaría en el campo de lo evidente, de lo denotativo, de lo des-

criptivo. Se puede determinar de una manera clara y fácil. Por ejemplo, en el campo de las artes plásticas y visuales y en relación con lo representado, los temas se encuentran categorizados y son casi ineludibles. Así podemos hablar de temas religiosos, históricos, políticos, figura humana, retrato, paisaje, bodegón o naturaleza muerta, abstracción. También podemos determinar ejes temáticos derivados de lo representado, es decir vinculados no sólo a lo formal sino a un nivel conceptual, especialmente unidos a los primeros cuatro antes mencionados.

Cualquiera sea el caso, el tema devela parcialmente las intenciones de los artistas y, por qué no, también la del espectador. Pero también, en muchas ocasiones, y sobre todo cuando la investigación-producción se queda en lo temático, oculta el trasfondo de la obra, lo incierto, lo poético, en síntesis, el problema. Así las cosas, tanto el productor como el espectador abordan de manera rápida el tema. Mas este no es el problema.

El problema de investigación-producción de la obra es del ámbito personal, en la esfera del productor de la obra, subjetivo, que para este caso es cada estudiante. Pero cuando la obra pasa al dominio público, el problema se torna personal para cada espectador. El problema es realmente el elemento esencial del proceso de investigación producción que, por lo general, no se pone en evidencia, se oculta, se elude. Podría decirse que corresponde a lo connotativo, pero me parece mejor plantearlo como lo poético de la obra, que para mí es la característica fundamental de lo artístico. Para hablar de eso poético, además de *El acto creativo* de Duchamp, propongo retomar *El arco y la lira* de Octavio Paz (2015) y *Metáfora viva* de Paul Ricoeur (1980). Brevemente anotaría que Paz plantea la diferencia entre

lo prosaico y poético, de aquí la diferencia entre el tema como lo denotado y evidente; y lo poético como lo que supera incluso la connotación y abre nuevas posibilidades significativas, nuevos discursos y nuevos lenguajes, que sería el problema, que surge del productor y se extiende indefinidamente en el espectador. Ricoeur nos plantea las metáforas vivas como aquellas que extienden su significación más allá de los tiempos y los contextos, mientras que las muertas se cierran en sus significados.

El problema está en el campo de la incertidumbre y lo indeterminado, que también puede ser considerado como una inevitable manifestación del inconsciente, tanto individual como colectivo. Este se manifiesta más allá de los intereses e intenciones tanto de los artistas en general como de los espectadores. En muchas ocasiones, en especial en nuestro entorno, surge de experiencias dolorosas y traumáticas, que no se quieren reconocer.

Algunos instrumentos metodológicos utilizados en el curso de Metodología de investigación en artes de la Universidad del Cauca

Para acercarse al tema y problema de investigación, y debo confesar que más al segundo que al primero, propongo a los estudiantes la realización de dos ejercicios diseñados para revisar los diferentes aspectos, tanto artísticos como temáticos, en relación con sus propios trabajos. Antes de pasar a los ejercicios, debo advertir, como lo hago con los estudiantes, que mi intervención durante el desarrollo de estos es mínima, por no decir que nula. La idea es que cada estudiante desarrolle los ejercicios desde su particu-

lar punto de vista y sin la intervención de agentes externos que puedan modificar o alterar sus reflexiones, inquietudes y resultados. Esto para que las respuestas recojan las ideas y sentires de cada estudiante, de forma directa y lo más fidedigna posible. Más allá de explicar cada ejercicio y resolver dudas sobre el desarrollo de estos, me abstengo de contestar cualquier inquietud o duda hasta el final del segundo ejercicio, cuando se realiza el análisis de resultados.

El primer ejercicio es una revisión que hace cada estudiante de diferentes aspectos temáticos y teóricos en relación con su propio proceso. Estos aspectos son: a) cualidades internas de las obras, b) historia e historia del arte, c) filosofía, d) psicología, e) ciencia, f) tecnología, g) lo político, h) lo económico, i) lo social, j) lo cultural, k) vida del artista, l) otros. Se le solicita al estudiante que obligatoriamente responda a consciencia cada uno de estos aspectos, de manera concreta y corta: desde una palabra a no más de dos renglones por cada respuesta. Obligatoriamente debe responder a todos y cada uno de los aspectos solicitados.

Luego de presentado el ejercicio, y como se explicó anteriormente, la intervención del profesor se limita a reiterar la explicación, sin definir ninguno de los aspectos a resolver. Cada estudiante responde al ejercicio según su manera de ver y entender lo que se pregunta. Cualquier respuesta de un agente externo, sea el profesor, un compañero, un amigo, un familiar o un extraño, alteraría los resultados del ejercicio.

El segundo ejercicio pretende que el estudiante, de manera autónoma, relacione las respuestas de cada uno de los aspectos del ejercicio uno y determine el carácter de cada una de estas con un valor numérico: cero si no hay

relación, uno si la relación es débil y dos si es fuerte. Esto se hace a través de una matriz en cuya última columna se suman los resultados. Aquí también se solicita al estudiante que realice el ejercicio de manera autónoma, sin la intervención de otras personas. Se advierte que las relaciones pueden variar según el orden en que se revisen las respuestas, ya que en una dirección la relación puede ser fuerte, porque la respuesta determina o subsume a la otra, pero en la dirección contraria es posible que no sea igual.

Los estudiantes presentan los resultados de sus ejercicios, y se analizan en grupo. Se aclara que este ejercicio no es la última palabra, ni determina de manera cerrada y estricta el devenir de la investigación y producción de los estudiantes. Esto, siguiendo lo propuesto desde el inicio de esta presentación, al plantear el coeficiente de arte como característica fundamental del proceso productivo artístico. Esto entra en una categoría de no-saber, de incertidumbre, de indeterminación que se debe respetar. A este respecto comparto una frase atribuida al artista Kurt Schwitters: “Cuando un artista sabe lo que quiere es cuando más perdido está...”

Análisis de los resultados: Algunas experiencias y resultados de los estudiantes

El análisis de los resultados inicia con una revisión de las respuestas numéricas. Se debe anotar que no se pueden comparar los resultados numéricos entre los estudiantes, sino que cada uno tiene su propio rango de valoración y comparación. Así, cada estudiante presenta sus respectivos resultados numéricos, los cuales se comentan en

grupo. En el análisis en sí mismo, se determinan y señalan cuáles son los aspectos con mayor valor numérico y cuáles tienen menos valor numérico o ninguno. Luego se evidencia si los primeros tres aspectos: a) cualidades internas de las obras, b) historia e historia del arte, c) filosofía, tienen un número significativo o no, respecto a los demás aspectos. Se destacan estos primeros tres aspectos porque serían los que hablan directamente de procesos artísticos y conforman un bloque que se hace necesario para que la investigación sea pertinente para las artes. En el caso de que los resultados numéricos estén muy por debajo de los demás aspectos, se invita al estudiante a revisar sus respuestas y a replantear el ejercicio. Esto porque se supone que una investigación en artes debe generar procesos de investigación sobre los procesos productivos, la historia del arte y lo estético, lo epistémico, lo semiótico y hermenéutico. De no ser así, es posible que la investigación derive hacia otras áreas del conocimiento, diferentes a las artes. A este respecto, Carl Jung (2014) planteaba una crítica a los textos del psicoanálisis sobre arte, diciendo que, si bien se basaban en las obras, terminaban hablando más de la mente del artista, tratándolo como un paciente, y por lo tanto serían más de la esfera del psicoanálisis.

Los aspectos siguientes: d) psicología, e) ciencia, f) tecnología, g) lo político, h) lo económico, i) lo social, j) lo cultural, k) vida del artista, l) otros, son lo que corresponderían a los aspectos temáticos y que acompañarían y complementarían los artísticos. Entre estos se determinan cuáles son los más relevantes o importantes, sobre los cuáles se seguirá trabajando. De igual manera, se invita a los estudiantes a dejar de lado los aspectos con menos valor numérico. Con esto se busca enfocar la investigación en los

aspectos más relevantes y acotándola. Se sugiere que sean de uno a no más de tres aspectos temáticos que, sumados a los artísticos, comprenderían las líneas de investigación, reflexión, análisis y acción.

El paso siguiente, comprende una primera aproximación textual de los estudiantes a su proceso. Para esto, se les pide que redacten un pequeño texto de no más de dos o tres párrafos a partir de sus respuestas a los aspectos más relevantes. Estos textos se comparten abiertamente en grupo. Como condición, cada estudiante debe leer su texto tal cual como lo escribió, sin omitir o aumentar ninguna palabra. En este nivel de análisis se tiene especial cuidado con palabras que se repitan, con palabras que “hagan ruido” o palabras “problemáticas”. También con algunas posibles omisiones o negaciones que se puedan detectar en los textos y las lecturas. Cuando el estudiante, durante la lectura, completa verbalmente el texto, se le solicita que escriba su comentario y lo anexe al texto de manera inmediata. También, durante la lectura, se señalan las palabras que llaman la atención y se pregunta al estudiante por las mismas. Finalmente, se solicita a los estudiantes que destaquen las palabras “clave” de sus escritos, las que serán después utilizadas para búsquedas bibliográficas y futuras reflexiones.

En términos generales, hay algunas palabras y temas que son recurrentes en los estudiantes, al menos en los últimos años. Las palabras comunes que, al mismo tiempo son los temas más recurrentes, son: territorio, identidad, memoria, familia. Cuando se pregunta el porqué de estas palabras y temas, inicia la búsqueda sobre el problema de investigación. La pregunta fundamental es, ¿por qué para ti esta palabra o tema, que es general, se vuelve tu proble-

ma personal? Lo que se busca es implicar al estudiante en la investigación, que se acerque a la palabra y al tema en primera persona, acercándose a su historia de vida, a sus vivencias, a sus recuerdos.

Mi labor como docente busca limitarse a ser un catalizador de sus particulares procesos y acompañarlos desde la investigación y la realización de sus obras. Hasta lo imposible, tomo una distancia del estudiante, sobre todo desde lo afectivo y emotivo, buscando inicialmente escuchar lo que este dice. Como catalizador, y con el mayor cuidado y respeto posibles, indago sobre las palabras que utilizan y los temas que proponen. Esta indagación se acercaría inicialmente a un pretendido ‘análisis del discurso’, buscando inferir qué otros aspectos y lineamientos se debería tener en cuenta para la definición de los temas y problemas.

Una segunda pregunta genérica tiene que ver con la siguiente etapa de reflexión: si se investiga para buscar, saber, conocer, comprender algo, y estos actos parten de una pérdida o un desconocimiento: ¿qué implica para ti indagar sobre tu tema?, ¿hay una pérdida, un duelo, un desconocimiento?, ¿de dónde partiría esa pérdida, ese duelo, ese desconocimiento?, ¿qué implican? Se les invita a reflexionar, sin que sea necesario o indispensable dar una respuesta. Es más, se anota que responder estos interrogantes es muy difícil y, más que la respuesta, lo que importa es la autorreflexión que pueden desencadenar estas preguntas y sus respuestas sobre sus temas y problemas.

En este momento del proceso, se busca iniciar procesos de introspección, de búsqueda personal e íntima, que el estudiante decide compartir o no con el grupo. Lo que he evidenciado, con muchos de los procesos que he acompañado, es, en primer lugar, que los estudiantes, en su

mayoría, trabajan a partir de experiencias o situaciones perturbadoras, dramáticas, violentas, traumáticas, algunas veces de su entorno familiar, otras que tienen que ver con sus etapas de formación temprana y en otros casos por situaciones vinculadas con el conflicto armado colombiano. También se evidencia que, en muchas ocasiones, los estudiantes comunican abiertamente algunas de estas situaciones y circunstancias de manera libre y espontánea. Quiero aclarar que los estudiantes lo hacen de manera voluntaria y libre, y si no quieren o no desean manifestarse, se respeta su decisión.

También es importante señalar que en los cursos de Metodología de investigación en artes no trabajo directamente con una metodología de historia de vida, ya que se busca o pretende tomar una distancia de lo anecdótico, de la historia personal. Lo anterior nos lleva nuevamente al texto de Duchamp, en especial a la cita que presenta de T. S. Eliot y que dice: “Mientras más perfecto el artista, más completamente separados en él estarán el hombre que sufre y la mente que crea; más perfectamente digerirá y traducirá las pasiones que son sus materiales”.

Esta cita podría entenderse desde la idea de lo sublime del filósofo irlandés del siglo XVIII, Edmund Burke (2005). Burke plantea su sentimiento de lo sublime como una experiencia de goce estético, diferenciando este del deleite, que proviene del dolor, la enfermedad, la muerte y horror. Al respecto dice que este displacer, es decir, este placer que viene de una experiencia negativa se da sobre todo “a cierta distancia”. Esta cierta distancia, si bien puede ser física, sobre todo debería ser emocional y afectiva.

También, José Ortega y Gasset (1991), en su famoso ensayo titulado *La deshumanización del arte*, propone una

reflexión similar al evocar una escena de muerte. En ella, además del moribundo, interactúan la esposa del doctory un cronista. En el comentario de Ortega y Gasset este plantea que el único que podría tener cierta experiencia estética del hecho es el cronista, que también está distanciado física y emocionalmente del hecho trágico.

Es a partir de estos referentes que se plantea que el estudiante desarrolle sus reflexiones sobre su problema de investigación “a cierta distancia”, suficiente para que le permita revisar críticamente su situación sin olvidarse de ella. Incluso se podría decir que es algo que ya vienen haciendo desde mucho antes, en todos los momentos y procesos formativos de la carrera, al no haber tenido claros sus temas y, sobre todo, sus problemas. Por eso, también se les invita a revisar sus portafolios de obras y ejercicios, para detectar elementos tanto formales como conceptuales.

Como había planteado al inicio, definir o determinar, incluso abordar o enunciar el problema de investigación es lo más de este proceso. Pues tiene que ver con experiencias y situaciones sobre las que los estudiantes han trabajado y trabajan, aún sin saberlo. Son experiencias y situaciones que no se quieren abordar de manera consciente, que incluso, en muchos casos, no se quieren recordar, y menos verbalizar o comunicar. Y, sin embargo, estos problemas personales de investigación atraviesan sus procesos, así no lo quieran.

Ante esta dificultad, muchas veces el tema se convierte en un distractor o un elemento que permite evadirse del problema. También, se dan otras situaciones que pueden señalar procesos de “evasión del problema”, como no ir a las clases, no realizar a tiempo ciertos trabajos, insistir en lo temático. Otra situación que se ha detectado, al abordar

el problema personal de investigación tiene que ver con la negación, que se manifiesta al no querer participar o asumir las situaciones con las que se trabaja, o también, cambiando constante y continuamente de tema, formas, técnicas y “problemas”. Estas situaciones, y otras, se convierten en elementos significativos, que “manifiestan” o evidencian la dificultad al momento de plantear el problema personal de investigación producción.

En el proceso de definición del problema personal, en ningún caso pretendo asumir el papel de psicoanalista, tutor, mentor, *coach* o consejero, si bien comparto abiertamente con los estudiantes situaciones y experiencias cercanas o de personas conocidas, reservando la identidad de los terceros. Se trata de que el estudiante “procese” su propia situación a través de su investigación y producción artística. Sin embargo, en ocasiones, de manera general o personal, dependiendo de los problemas planteados por los estudiantes, se les sugiere recurrir a ayuda profesional psicológica o la que sea necesaria.

En los últimos análisis y planteamientos de los temas y problemas se insiste en los referentes teóricos citados, en especial el texto de Marcel Duchamp y el ensayo de Edmund Burke. Lo interesante de este último, a diferencia de los filósofos alemanes, encabezados por Kant y Hegel, es que aborda el sentimiento de lo sublime desde experiencias negativas como el dolor, la enfermedad, la muerte y el horror, que se acercan a las experiencias vividas por muchos de los estudiantes de la carrera de Artes plásticas. Ellos, a su vez, están en libertad de tomar o no estos referentes y también conforman sus bibliografías particulares, dependiendo de sus propios procesos.

Conclusión: una reflexión sobre los procesos de investigación-producción en el arte contemporáneo

A partir de estas experiencias vividas en las aulas de la Universidad del Cauca, quisiera plantear algunos puntos que me parecen relevantes en relación con los estudiantes que asisten y hacen parte de esta comunidad académica. Caracterizándolos, a grosso modo, una buena cantidad de ellos llega de municipios y veredas de los departamentos del Cauca, Valle del Cauca, Nariño, Huila y, en menor número, Putumayo. El suroccidente colombiano ha sido un territorio marcado por problemas sociales, políticos, económicos y culturales que derivan de lo que se ha llamado conflicto armado y que implica la presencia de actores violentos y la ausencia del Estado. Al parecer, muchos de los estudiantes han sido víctimas de manera directa o indirecta de hechos violentos, tanto de grupos armados, como de delincuencia común, el Estado, la familia y otros. Esto nos indicaría que la búsqueda artística, la investigación y producción artística se vincula desde las situaciones y experiencias de personas que han estado inmersas en vivencias negativas.

Lo anterior nos permite plantear cierta relación con una dimensión terapéutica del proceso investigativo y de producción artística. En las obras de arte, tanto a nivel del artista como del espectador, se puede hablar de una dimensión y función catártica, que tiene como características generar ciertos procesos reflexivos y comprensivos, que posibilitan procesos de sanación psicológica, tanto individual como colectiva y social. Por esta vía, se podría extender el goce estético del sentimiento de lo sublime a

la acepción de sublimación, que implicaría cierta expiación y sanación.

A propósito del sentimiento de lo sublime, Burke propone un sentimiento de lo sublime que podría estar en la base de los procesos investigativos y productivos de los estudiantes y muchos artistas colombianos, ya que habla de un displacer emanado de la enfermedad, el dolor, la muerte y el horror. Situaciones a las que se han enfrentado muchos de los estudiantes del programa de Artes plásticas, así como la mayoría de los colombianos, y que se convierten en motor de sus procesos, según indican estos.

Lo interesante es que estas difíciles y tristes historias no se ponen en evidencia de manera anecdótica, sino que se transforman, por sus propios esfuerzos y méritos, en obras potentes, que logran penetrar y transmitir estas situaciones.

Referencias

Burke, Edmund

2005 *Indagación filosófica sobre el origen de las ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza Editorial.

Duchamp, Marcel

s. f. [1957] *El proceso creativo*. Disponible en: https://www.academia.edu/37590499/El_proceso_creativo_por_Marcel_Duchamp.pdf

Eco, Umberto

1984 *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Planeta-Agostini.

Jung, Carl

2014 *Obras completas*. Vol. 15. *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Madrid: Editorial Trotta.

Ortega y Gasset, José

1991 *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza Editorial.

Paz, Octavio

2015 *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ricoeur, Paul

1980 *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones de la cristiandad.

Situar la investigación-creación artística

Dra. Claudia A. Castelán García

la palabra “investigación” suele evocar imágenes de científicos vestidos de blanco, microscopios electrónicos y aceleradores de partículas. Ese mismo sentido común que también aplica a este término la imagen de un historiador vestido de lana, entre montones de documentos en un archivo polvoriento.

Henk Borgdorff, El debate sobre la investigación en las artes

Introducción

Este texto pretende poner en común las posibilidades de la postura epistemológica crítica propuesta por Donna Haraway conocida como “conocimientos situados” para dar cuenta desde dónde y para qué se investiga así como evidenciar la subjetividad de quien produce conocimiento como un aspecto de resonancia política. Pretende compartir una serie de supuestos a desestabilizar sobre la manera de producir conocimiento y objetos artísticos. Un entendimiento onto-epistemo-metodológico-ético y situado en la investigación-creación nos permite politizar desde nuestros propios hallazgos el compromiso de la creación individual pero también conjunta. La investigación se ha visto como un marco referencial objetivo donde elementos como la relacionalidad, los afectos, las fallas, o bien, la evidencia del proceso queda fuera de foco para concentrarse en la creación de objetos artísticos desde el aspecto material o técnico. En este recorrido, se invita a la reflexión sobre la importancia de reconocer desde dónde

producimos objetos artísticos, con qué finalidad, para beneficiar a quién, cómo relatar y tener sensibilidad sobre la vida de quiénes nos permiten evidenciar procesos culturales, ya sea desde la individualidad o de manera colectiva. El proceso no está aislado de reflexiones, preguntas que se responden o no en el camino, de las afectaciones con otras y otros, así como de la materialización de esta información para llegar a una pieza artística. La pretensión es poner en común qué hacemos con el material de investigación para crear qué, con esto, cuestionar nuestras propias prácticas artísticas en tanto materialidad, afectaciones y resonancias.

Actualmente, aunque con el paso del tiempo esta situación seguramente llegará a otros debates, estamos atestigüando la emergencia y el creciente interés de artistas, curadores, pedagogos, universitarios y académicos por la investigación en las artes. Hay quienes ya aseguran que es una moda con la que se pueden conseguir fondos económicos para la producción artística o la producción intelectual. Pero la investigación artística no es una actividad muy nueva, sí podemos afirmar que existe un creciente interés por las aportaciones desde sus modos de hacer, sus políticas disruptivas y las fricciones que debe confrontar.

El concepto y la práctica de la *investigación artística* tiene sus orígenes en la idea de vínculo entre el puente arte-investigación que planteó el arte conceptual. Artistas, en ese momento, cuestionaban la idea del arte indiferente a la historia, la política y, en general, el mundo social. Varios debates han girado en torno a “la investigación en las artes” y sus etiquetas “práctica artística como investigación” o “investigación en y a través de las artes” que centran la atención en sus lugares de producción epistemológicos

así como metodológicos y éticos que se articulan desde la docencia y espacios institucionales del arte.

Natalia Calderón y Fernando Hernández (2019) plantean que atrás ha quedado la tradición romántica que depositaba el valor en el objeto artístico dando paso a la visibilidad de biografías y experiencias que ensamblan una correlación entre quien lee, mira, escucha y el objeto que posibilita las experiencias. El campo se expande más allá del objeto o de las ‘cosas’ que no necesariamente han de ser obras artísticas sino un dar cuenta de acontecimientos y experiencias de indagación. Para estos autores, la investigación artística comporta un fuerte vínculo con los espacios académicos y universitarios donde artistas visuales, dramaturgos, cineastas, coreógrafos, bailarines y profesores de arte debían dar cuenta de sus procesos creativos para lograr el grado de máster o doctorado a partir de la realización de una tesis.

Atravesar el campo de la investigación: ponerlo en tensión

Para lograr un entendimiento más amplio de la investigación artística se hace necesario cuestionar: ¿qué se entiende por investigación?, ¿cómo se correlaciona con las artes? y ¿cuáles son sus problemáticas? Calderón y Hernández (2019:14) colocan en el centro de la discusión la aproximación a la investigación artística presentada en la web del *Humanities and Arts Research Council*¹ como: “Las activida-

¹ Disponible en: <http://ahrc.ukri.org/funding/research/researchfundingguide/introduction/definitionofresearch>

des de investigación deberían centrarse principalmente en los procesos de investigación y no en los resultados”, definición basada en tres criterios específicos que miden la credibilidad normativa de la investigación, a saber:

1. La definición de preguntas o problemas de investigación que se abordarán en el curso de la investigación, así como definir metas y objetivos que extiendan el conocimiento y la comprensión en relación con las cuestiones, asuntos o problemas que se trabajarán.
2. Especificar un contexto de investigación para las preguntas, cuestiones o problemas que se han de abordar, el por qué de su importancia, qué otras investigaciones se están realizando o se han llevado a cabo en este ámbito así como qué contribución concreta puede aportar este proyecto al fomento de la creatividad, el conocimiento y la comprensión de este ámbito.
3. Concretar los métodos de investigación para abordar y responder a las preguntas de investigación. Deberá indicarse cómo, en el curso del proyecto de investigación, tratará de resolver las preguntas, cuestiones o problemas. Ha de explicar los fundamentos de los métodos de investigación que ha elegido y justificar por qué proporcionan los medios más apropiados para abordar las preguntas de la investigación.

En su propuesta, Calderón y Hernández (2019) destacan la necesidad de adoptar un sentido de investigación diferente a este planteamiento y, siguiendo a Eisner, exponen que en las artes, la educación, las humanidades y las ciencias sociales se realiza un proceso de ‘indagación’ que procura dar sentido a fenómenos que no son de naturaleza estable y predecible, que no es adaptable a una estrategia metodológica predeterminada.

Estos autores proponen que la indagación en las artes aproveche los aportes de la indagación cualitativa (*qualitative inquiry*) con el manifiesto de Denzin (2010) así como el movimiento poscualitativo de Jackson y Mazzei (2012), Lather y St. Pierre (2013). Calderon y Hernández (2019), apuntan a la importancia de distinguir entre ‘conocimiento’ y ‘pensamiento’, tomado de la propuesta por Simon Sheikh (2009), en donde el primero estaría inserto en prácticas normativas y disciplinares, y el segundo se refiere a lo no disciplinar, a las posibilidades de contraponer algo a la normatividad y que precisa de sus propios espacios. Esta propuesta nos invita a avanzar de la ‘producción de conocimiento’ hacia los ‘espacios de pensamiento’, en donde el pensamiento se entiende como redes de indisciplina, líneas de fuga y cuestionamientos utópicos que priorizan el compartir y colaborar.

A partir de estas ideas podemos sugerir un entendimiento de investigación artística como un espacio de pensamiento donde se explora y problematiza el potencial emancipador vinculado al conocimiento como un movimiento de diversas ramificaciones que se debe mantener en cuestión. La investigación artística debate los supuestos de exclusividad de la investigación científica (el proceder de un conjunto de reglas fijas y universales), repara en la

abundancia de métodos, permanece alerta a los efluvios de los sucesos, se permite sorprender y da cuenta de ello: presta atención a lo emergente. Atiende y da importancia a la 'experiencia' (Knowles y Cole 2008) que es encarnada, única, irreplicable y que generalmente está fuera de control. La investigación artística cuestiona la producción de conocimientos válidos y/o valiosos. Es un proceso, no lineal, que puede comenzar en cualquier lugar, permanece temporalmente, no elude pérdidas e incertidumbres. El conocimiento es entendido como un devenir, un 'hacer' antes que un 'ser' o 'estar' fijado de antemano (Hernández 2019).

Además de los anteriores autores, también proviene de un diálogo con el texto de Henk Borgdorff del año 2006, titulado "El debate sobre la investigación en las artes"², en donde el autor subraya la importancia de la correlación con espacios académicos e institucionales así como con las políticas gubernamentales que afectan este campo. Desde ahí y después de desplegar una serie de preguntas en torno a la validación de este tipo de investigaciones, Borgdorff propone la siguiente definición:

La práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos. La investigación de arte comienza haciendo preguntas que son pertinentes

2 Se recomienda la lectura de este texto a quien interese las dimensiones ontológico-epistemológicas y metodológicas desde donde se piensa la investigación en las artes y su relación a la importancia sobre la práctica artística. Se puede encontrar en la internet en la siguiente dirección: <https://pdfs.semanticscholar.org/04a4/86da67d8c12d58fba5498c35d4914b93051c.pdf>

en el contexto investigador y en el mundo del arte. Los investigadores emplean métodos experimentales y hermenéuticos que muestran y articulan el conocimiento tácito que está ubicado y encarnado en trabajos artísticos y procesos artísticos específicos. Los procesos y resultados de la investigación están documentados y difundidos de manera apropiada dentro de la comunidad investigadora y entre un público más amplio (Borgdorff 2006: s.p.).

Prefiero llamarlo acercamiento más que definición, pues el campo de la investigación artística sigue deslizándose entre conceptos y contextos; sin embargo, presenta las dimensiones a tomar en cuenta para llevar a cabo una investigación artística. Atender cuáles son los propósitos, realizar preguntas de aquello que deseamos saber en el campo del arte, la manera en que organizaremos el modo de hacer así como la presentación de evidencias del proceso que puedan ser útiles para la difusión de los resultados y, con esto, extender el alcance de los hallazgos. La investigación artística se centra en productos artísticos y procesos productivos, lo que implica puntos de vista estéticos, hermenéuticos, representativos, expresivos y emotivos.

Orientando el panorama

El texto de Henk Borgdorff (2006) nos ayuda a comprender las orientaciones así como ciertas aclaraciones en relación al entendimiento de las diferencias entre práctica artística como investigación e investigación en y a través de las artes. Aquí el autor discute las distancias sobre otro

tipo de investigaciones por la naturaleza de su objeto de investigación (cuestión ontológica), por el conocimiento que contiene (cuestión epistemológica) y por los métodos de trabajo (cuestión metodológica); además de cuestionar si este tipo de investigación artística puede ser académica.

Estos cuestionamientos surgen a partir de evidenciar los intentos desde los años 90 por positivizar, disciplinar y objetivar la investigación cualitativa bajo estándares y rúbricas que fijan los caminos que han de seguir investigadores tanto en la conceptualización, el diseño, así como en la práctica de la investigación (Hernández 2019). Desde la gobernabilidad neoliberal se pretende establecer parámetros bien definidos y unificados sobre lo que es la investigación. La perspectiva postcualitativa está nutrida de varios referentes que cuestionan esta orientación que pretende normalizar la investigación desde la fundamentación onto-epistemológica-metodológica, ética y situada.

La investigación artística, por medio de su proceso como “devenir”, presta atención a lo diverso y emergente, construye espacios sociales transicionales en donde el conocimiento se nutre y relaciona con otros saberes. Busca eludir la ilusión de las investigaciones, que en su diseño metodológico, conoce los resultados desde el principio con la finalidad de encontrarnos de cara con aquello que no sabemos. La forma metodológica se resignifica a partir de los retos con los que se va confrontando, adapta las herramientas y las prácticas para reconocerse como una investigación indisciplinada (Calderón y Hernández 2019).

A través del giro poscualitativo, que incluye marcos teóricos de los nuevos materialismos, los nuevos empirismos y el posthumanismo, permite afectar el lugar en que nos posicionamos así como la manera de investigar como un

lugar que genera desafíos, interrogantes y críticas, nos permite resituar la praxis de los modos establecidos de conceptualizar y desarrollar la investigación. La realidad no es comprendida como datos sino como sucesos, acontecimientos, experiencias y devenires (Hernández 2019).

Enredos encarnados: breve relato sobre una investigación –que devino– artística

Una vez situadas algunas nociones que me ha interesado destacar sobre la investigación artística, pese a que las posibilidades y los debates siguen teniendo mayor amplitud, así como de subrayar la importancia de ubicarse en un entendimiento onto-epistemológico-metodológico-ético y localizado en la investigación-creación que nos permite politizar desde nuestros propios hallazgos para comprometernos con la creación individual pero también conjunta.

La investigación se ha visto como un marco referencial objetivo donde elementos como la co-relacionalidad, los afectos y las afectaciones, las fallas, la tensión de la incertidumbre o bien, la evidencia del proceso queda relegada o invisibilizada por la creación de objetos artísticos, concentrándonos en una materialidad o técnica.

Evidenciar desde dónde producimos objetos artísticos, con qué finalidad, para beneficiar a quién, cómo relatar y tener sensibilidad sobre la vida de quiénes, nos permite revelar procesos culturales, ya sea desde la individualidad o colectivamente, resulta importante en el trayecto de la investigación artística. El proceso no está aislado de reflexiones, preguntas que se responden o no en el camino,

de las afectaciones con otras y otros (humanos y no humanos), de la materialización de esta información para llegar a una pieza artística. La pretensión es poner en común qué hacemos con el material de investigación y para crear qué; con esto, cuestionar nuestras propias prácticas artísticas en tanto materialidad, afectaciones y resonancias.

En este apartado comparto brevemente la experiencia de cómo se enredaron (Barad 2007) los conceptos teóricos con los conocimientos encarnados (teoría y praxis) y que corrieron a la par con la práctica artística al realizar la tesis doctoral 'Tecnologías performativas en el disfraz: recodificación corporal en el *cosplay* (2010-2014)', en la línea de investigación Educación de las artes y la cultura visual del programa de Artes y Educación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Esta investigación que inició formalmente desde un enfoque de los estudios culturales y la investigación en culturas juveniles, derivó hacia una investigación artística con el tiempo. En ella tuve la oportunidad de adentrarme en la práctica *cosplay*, tratar de comprenderla desde afuera, como *outsider*, para describirla como un nodo que potencia diferentes relaciones con imágenes anime y manga, con los propios deseos que se encarnan en los practicantes, con la *performance* del disfraz vinculada desde una conexión afectiva con un personaje ficticio, las relaciones que elabora con otros pares así como el desbordamiento que produce en cuerpos posthumanos que se relacionan con figuraciones cyborg, antropomórficas y personajes abyectos.

La práctica *cosplay*, contracción de las palabras inglesas 'costume' y 'play', o en japonés *kosupure*, se ha definido como un movimiento que está basado en la *performance* del disfraz que se presenta en convenciones y salones de

anime o cómics, en donde los fans de diversas narrativas ficticias—anime, manga, cómic, películas, videojuegos, libros, o artistas musicales e incluso personajes célebres de la realidad— seleccionan un personaje con quien se identifican y mantienen un vínculo afectivo para encarnarlo a través de disfraces que pueden elaborar, o no, a mano y utilizando diversos recursos (Winge 2006; Gn 2011; Lamerichs 2011; Stockburger 2012; Lunning 2012; Bainbridge y Norris 2013; Jacobs 2013). Pese a que cada uno de estos autores aporta posturas e intereses diferentes, todos coinciden en la importancia de la identificación de *fans* con personajes ficticios así como la resonancia que esta práctica ejerce en la construcción de identidad.

Las preguntas que se fueron depurando en el camino,³ giraban en un principio al rededor de entender ¿de qué manera el proceso material de elaboración del traje *cosplay* articula conocimientos, visibiliza relaciones de poder y agencias en la confección de la propia identidad? Para responder esta pregunta realicé un trayecto indagatorio por salones de manga que inició en Barcelona, que finalmente derivó hacia informantes de *cosplay* en México debido a la situación económica por la que atravesaba. El análisis combinó instrumentos de etnografía desde una postura *queery* performativa, basados en etnografía visual, etnografía digital y entrevista reflexiva, así mismo utilicé modos de interpretación sustentados en la teoría *new materialism* con la intención de crear un texto performativo que proponía a las tecnologías como herramientas en la confección de la identidad, a las prótesis como extensiones que nos acercan a materializar nuestros deseos, con esto evidenciar las tensiones y ansiedades que estas generan en lo social.

³ Relato más adelante de dónde surge el interés por estudiar la práctica *cosplay* desde la óptica del arte y la educación y algunos desafíos que supuso el cambio de ópticas.

Antecedentes: conocimientos situados de una doctoranda

The person that you are is a fictional narrative written by other people. And at some point in your life, you feel a need to be the author of your own story. So we're taking charge of the narrative of identity. This is a declaration of control over our own evolution.

Genesis P-Orridge, entrevista⁴

En la tesis de doctorado elaboré mi posicionamiento ético-onto-epistemológico y metodológico a partir de tres figuras emblemáticas de los materialismos feministas, a saber: Karen Barad, Rossi Braidotti y Donna Haraway. Pero también me fui encontrando con un marco epistémico desde las nociones teóricas de los estudios de *performance*, performatividad y las teorías *queer* que me ayudaron a elaborar la metodología así como a fundamentar y comprender los conocimientos encarnados en la práctica *cosplay*.

Los conocimientos situados y encarnados desde la elaboración de Barad (2003, 2007) en su “ética onto-epistemológica”, son enunciados como procesos comprometidos de manera ética, donde la conformación del ser y de producción de conocimiento son inseparables. Es decir, la investigación supone una serie de nuevos conocimientos que impactan a la propia investigadora y que la llevan a un compromiso ético tanto con los hallazgos como con colaboradores e informantes pero también en su propia ontología.

⁴ Recuperado en <<<http://grinding.be/2008/08/05/art-surgery-and-love-genesis-p-orridge-looks-back/>>>

Para Barad (2007) conocer es una práctica material de enredo, donde sujeto y objeto emergen conjuntamente. Esto también ha sido de importancia en la investigación artística. El proceso ontológico surge de devenires que la autora entiende como “intra-acciones” —claramente diferenciado de la noción de ‘interacción’ que presupone la existencia de entidades independientes—, ella marca un cambio importante en las nociones clásicas de ontología pues intenta ir más allá de la concepción epistemológica de la objetividad y sustituirla con otra de tipo ontológico: “los fenómenos no se limitan a señalar la inseparabilidad del observador y lo observado, más bien constituyen la inseparabilidad ontológica de los ‘componentes’ que intra-actúan agencialmente” (Barad 2007: 308-309). A saber: causalidad, agencia, espacio, tiempo, materia, discurso y responsabilidad. Propone una perspectiva antirepresentacionista sobre las prácticas discursivas y procesos de producción de conocimiento que evita representar o ilustrar la realidad, pues esta no tiene copias ni originales, sino que refiere a velocidades, intensidades e interconexiones con procesos de transformación.

En 2008 viajé hacia Barcelona con la finalidad de obtener nuevos conocimientos que facultaran mi actividad docente, esto conllevó dejar una propia narrativa de seguridad identitaria profesional, sentimental y cotidiana. Comencé el programa en Estudios y Proyectos Cultura Visual, pertenecí a la última generación debido a la implantación del Proceso de Bolonia.⁵ Ahí me confronté con un cambio me-

⁵ El Proceso Bolonia consiste en la reforma de los sistemas de Educación Superior de 49 países de la Unión Europea para construir el Espacio Europeo de Educación Superior —EEES—. Cuyo objetivo era crear, en 2010, un escenario unificado de niveles de enseñanza en todo el continente, que permitiera la acreditación y movilidad de estudiantes y trabajadores por todo el territorio europeo.

dido en grados que me permitió compartir y experimentar nuevas formas de pensamiento, desde el acercamiento al feminismo, los encuentros afectivos con nuevas amistades de diferentes regiones y con una manera diferente de vivir la que ya era mi propia cotidianidad. Eventualmente, los denominados 'másters propios' fueron desplazados por los 'másters oficiales' en la Unión Europea, única vía para continuar un programa de doctorado, esto es, validando un número requerido de créditos.⁶ Gracias a esto, me postulé a un máster oficial en *Juventut i Societat* de la Universidad de Girona del que recibí una beca de movilidad en el año 2009, y no concluí los estudios en Cultura Visual. Este giro estratégico me permitió obtener dos posturas frente a un tema que había venido trabajando desde la licenciatura en México: la investigación en juventud. Por un lado, un repaso desde los estudios de juventud en su tradición sociológica y antropológica, y por otro, desde el enfoque constructorista al que me acerqué cuando comencé el programa de doctorado en Arte y Educación en 2010.

A la par que desarrollaba estudios de máster, el encuentro afectivo y que me afectó con Martina Dry y Natalia (Ratalia Espigadora) fue fundamental para acompañarnos en los nuevos entendimientos de las teorías feministas, *queer* y performativas. Con Martina Dry realizábamos shows en diferentes lugares incluyendo Chueca (en Madrid), lo que me permitió entrar en un ambiente travesti y *queer*. Registraba fotográficamente todos los trayectos por nuevos

⁶ Los programas de máster oficial comprenden entre 60 y 120 créditos ECTS a realizarse en uno o dos años, son necesarios para la realización de un doctorado, constituido por un período de formación (de al menos 60 créditos ECTS y que puede ser parte del ciclo de máster) y otro de investigación, que culmina con la elaboración de la tesis doctoral. Consultado en <http://www.uma.es/ees/>

lugares que conocía, hacia *dj sets* en diferentes lugares y esto me dotaba de una mirada privilegiada de ambientes en los que podía experimentar.

Cambio de ópticas: el verbo se encarnó

La figuración en Haraway (2004: 28) corresponde a “imágenes performativas que pueden ser habitadas, ya sea visuales o verbales, resultan mapas condensados de mundos discutibles”. Dichas figuraciones ayudan a evidenciar la calidad trópica de todos los procesos semiótico-materiales en la tecnociencia. Las figuras que contienen un tipo de desplazamiento—trans—nos permiten cuestionar certezas e identificaciones problemáticas sobre lo que creemos de la realidad y de la corporalidad.

Fuimos invitadas a presentarnos en un show en el barrio de Chueca, en Madrid, por Supreme de Luxe—show que por cierto fue remunerado económicamente— quien al presentarnos dijo: “ahora quiero presentarles a dos chicas que vienen de Barcelona, ya ustedes verán quién es más mujer”. Al terminar el show, un chico se me acercó, me detuvo, me examinó de arriba a abajo y mirándome a los ojos me dijo: “vale, tú no eres la mujer, eres un elektroduende” (ver Figura 1).



Figura 1. De la serie: "Aventuras con miss Dry". Travesis, mujeres y elektroduendes.

Fuente: archivo personal

A la par que iba conociendo sobre teorías feministas en la academia, un día que fui a estudiar a la facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona, me encontré con una gran pregunta que me caló hondo. Era un 8 de marzo (ver Figura 2), mis reflexiones no podían quedarse sólo en el pensamiento y el papel, necesitaba exteriorizar esas ideas, una complicación que sucede en la abstracción del conocimiento: se desencarna frente a la abundante tarea de la representación textual. Como observa Rosi Braidotti (2005), sentía la necesidad de reconectar la teoría con las prácticas diarias de cambio.



Figura 2. Baño de la Facultad de Geografía, Universidad de Barcelona, 2010

Fuente: archivo personal

A la par se desarrollaron dos vías: la primera, en relación con entender el mundo de la práctica *cosplay* insertado en el universo de las convenciones; y por otro lado, mis propias indagaciones encarnadas, con resonancias que provenían de los textos teóricos sobre corporalidad que leía así como del trabajo de campo.

Las exploraciones comenzaron a partir de indagar con y en mi cuerpo utilizando la fotografía. ¿Qué sucedía al ocultar o bien borrar la cara? En un principio fue el rostro, inspirada por múltiples imágenes de guerrilleros y estrategias de encubrimiento del rostro en carnavales. Un dispositivo potente que procura la ocultación de la identidad que se mantiene sobre la importancia del rostro como punto básico para la identificación, práctica cotidiana que opera en los documentos legales, indicativo de su relación con la persona que porta una identificación. La identificación

oficial y su aportación, apela a la aceptación de que somos esa identidad.

Una de las inflexiones más potentes que sucedió en la investigación con la práctica *cosplay* así como en mis propios saberes fue la importancia de la noción “realidad de género” de Butler (2007), que sigue vigente en tanto opera como regulador para determinar la identidad de género por las suposiciones que elaboramos sobre la anatomía de una persona, en un reduccionismo: “hombre vestido como mujer es igual a homosexual”. En un inicio, este fue el motivo de mi interés por el *cosplay* en su variante *crossplay*,⁷ ¿por qué inferimos culturalmente de un hombre que viste como mujer o una mujer que viste como hombre afirmando la “realidad del género”, y por tanto, sus prácticas y preferencias sexuales? Esto me recordaba a los esencialismos que había estudiado en las prácticas subculturales gótico-*dark* en mi tesis de licenciatura. Aquella firme creencia sobre la importancia de que la vestimenta—el exterior que determina esencialmente un interior—crea fronteras vigiladas para salvaguardar la esencia de alguna categoría, era algo que se repetía en el abordaje del entendimiento subcultural.

Al entrar en el campo en salones de anime en Barcelona comencé a encontrar posibles respuestas que resultaron de mayor complejidad que las restrictivas suposiciones normativas del género, sexualidad e identidad auténtica. Butler (2007), en su debate sobre el travestismo, sobrepasando la crítica que le han hecho sobre la subversión, aborda que la “realidad del género” es una forma en la que opera nuestra percepción de la realidad; deducimos dicho

⁷ La práctica *crossplay* es una variante del *cosplay*, consiste en disfrazarse de un personaje de ficción del sexo opuesto.

conocimiento sobre una persona a partir de la anatomía o vestimenta—el modelo interno/externo de diferenciación de identidad al que refiere Braidotti (2005) sobre la diferencia sexual—, teniendo como resultado un conocimiento naturalizado basado en inferencias culturales, generalmente incorrectas.

Cuando dichas percepciones culturales normatizadas fallan por no conseguir interpretar con seguridad el cuerpo que estamos viendo, se constituye la experiencia del “cuerpo en cuestión”. Tal desdibujamiento de la frontera de realidad del género evidencia la posibilidad de replantearnos nuestras categorías básicas, en palabras de Butler (2007: 28):

¿qué es el género, cómo se produce y reproduce, y cuáles son sus opciones? En este punto, el campo sedimentado y reificado de la “realidad” de género se concibe como un ámbito que podría ser de otra forma, de hecho, menos violento.

La “metodología difractiva” elaborada por Barad (2007), como un método de entendimientos leídos difractivamente, a través unos de otros, construyen nuevos conocimientos con atención y cuidado de leer las diferencias que importan en sus finos detalles, esto desde una postura ética respetuosa que no está cimentada en la exterioridad sino en el enredo, que intentan ser provocaciones de invención. Comprender esta metodología me permitió enredar diferentes conceptos, imágenes, vivencias y también me animó a continuar con ejercicios performativos en mi propia obra para superponer la teoría con la práctica. La encarnación feminista no es una localización fija

en un cuerpo reificado, se trata de nudos en campos, inflexiones y orientaciones de responsabilidad por la diferencia en campos materiales y semióticos.

En concordancia con la teoría performativa y los estudios *queer*, Barad (2003) desarrolla la noción de “performatividad posthumana” que desafía el posicionamiento de la materialidad como un mero efecto de la acción humana. En su perspectiva de “realismo agencial”, la materialidad es un factor activo en los procesos de materialización. Por lo que, la naturaleza no es una superficie pasiva en espera de ser marcada por la cultura ni el producto final de performances culturales. La creencia de que la naturaleza es muda e inmutable que reside en la cultura, es una reinscripción del dualismo naturaleza / cultura que las feministas han impugnado de forma activa.

Pensar una ‘subjetividad posthumana’ supone la necesidad de aprender a pensar diferente sobre nosotras mismas, perseguir esquemas diferentes de pensamiento, conocimiento y autorepresentación, pensar creativamente sobre quién y qué somos actualmente en el proceso de devenir (Braidotti 2013). Esta noción me fue útil para entender lo que sucedía en la práctica de cosplay⁸ y, sin duda impactó, eventualmente, en mi obra sobre la corporalidad femenina, la representación y los discursos heteronormativos.

⁸ En este documento no entro en profundidad sobre los hallazgos propios de la investigación sobre la práctica cosplay ver Castelan (2016).



Figura 3. Cosí sobre una tela transparente diferentes caras, si el rostro es parte vital de la identidad, su desdibujamiento comenzaría a elaborar cuestionamientos a través de estrategias
Fuente: video “Identidades” presentado en la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona y TRAMA, 2011, Drac Magic, Barcelona.

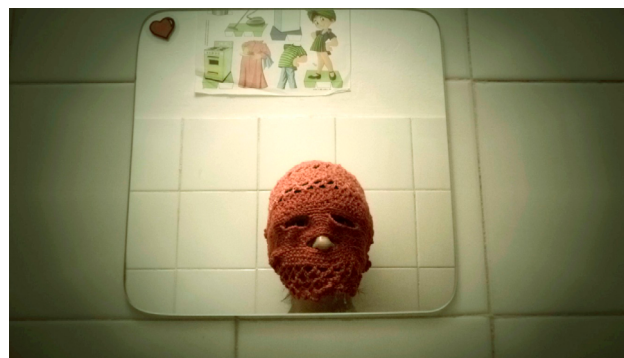


Figura 4. Marc me enseñó a tejer. En un viaje a Pallerols con Roc, no hicimos más que escuchar las cigarras y tejer. El tejido me suponía un estatuto de inutilidad en las labores femeninas. Marc me lo puso muy simple “sólo tienes que hacer nudos”, así realicé mi primera confección tejida.

Fuente: video “Identidades” presentado en la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona y TRAMA, 2011, Drac Magic, Barcelona.

Recorrido final

Después de regresar a México y concluir con la investigación doctoral, pude tener un tiempo de desprendimiento de este proceso. Me propuse realizar una exposición con el material recolectado durante la investigación pues ya en el examen de grado me habían hecho ver que lo que había hecho era también una investigación-creación artística.



Figura 5. Still del video "Alicia ya no", Puebla, 2013

Los conceptos con relación a la identidad, los trayectos, el cuerpo, las fronteras vigiladas, la memoria y los procesos seguían resonando en mí, y decidí comenzar a tomar los fragmentos de esa aventura para elaborar una exposición. Conseguí el patrocinio de la Fototeca Juan Crisóstomo Méndez en la ciudad de Puebla, en México, para realizar una exposición que se realizó del 9 de septiembre al 30 de octubre de 2016. La titulé *Trans-Formaciones: experimentación afectiva de las imágenes*.

La hoja de sala tenía la siguiente elaboración:

Trans-Formaciones: Experimentación afectiva de las imágenes

*"No se trata de saber quiénes somos sino,
más bien por fin,
en qué queremos convertirnos".*

Rossi Braidotti

En sentido estricto se puede afirmar que esta no es una exposición fotográfica. Es, más bien, el resultado de varios años de reflexión sobre la conformación identitaria en primera persona. Utilizando la producción audiovisual como herramienta de indagación que permite explorar temas como el género, los afectos, los viajes, la soledad y la transición. Pretende ser una narración que de cuenta del proceso encarnado que la artista ha vivido en los últimos 6 años. Aborda la noción de un yo performativo que se produce en la acción, que es fracturado y corporal: "un yo alegremente discontinuo, una fabricación inventada".

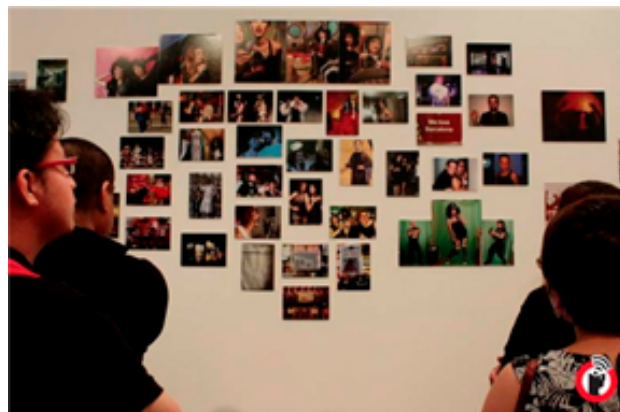
La indagación performativa basada en las imágenes autoetnográficas ayuda a comprender la propia subjetividad así como a cuestionar los guiones sociales que debemos seguir. Persigue interrogar las políticas que estructuran lo personal entrecruzado por espacios físicos, geográficos, mentales, sociales, culturales, teóricos, corporales y vitales para poner en duda cualquier tipo de producción binaria.

En este trayecto la investigadora está situada en un contexto, en interacción con otros, se transforma en sujeto de investigación, borra distancias personales y sociales, es afectada, es pura experiencia corporeizada. Dicha producción deviene en una suerte de *performance de la subjetividad* que desafía los supuestos públicos social e históricamente construidos que se inscriben en nuestros cuerpos.

La identidad se percibe en relación con el otro así como en sus procesos de identificación y des-identificación que implica un reconocimiento de no ser el Otro. Las imágenes buscan trascender la producción de memoria personal para posicionarse en un encuentro con otras miradas, con una audiencia que decida la relación entre quién mira y lo que es mirado, a una reflexión entre un yo y el otro que podría desdibujarse.



Figura 6.: Invitación exposición "Trans-Formaciones".



Figuras 7 y 8. Aspectos de la exposición

Fuente: Subterráneos <https://www.subterranos.com.mx/>



Figura 9. Aspectos de la exposición

Fuente: Subterráneos <https://www.subterranos.com.mx/>



Figura 10: Aspectos de la exposición

Fuente: Subterráneos <https://www.subterranos.com.mx/>



Figura 11: Aspectos de la exposición

Fuente: Subterráneos <https://www.subterranos.com.mx/>



Figura 12: Aspectos de la exposición

Fuente: Subterráneos <https://www.subterranos.com.mx/>

En ella se expusieron 7 series fotográficas y 3 piezas individuales. Además, se realizaron 4 diferentes activaciones que tenían como objetivo reflexionar, con otros creadores, investigadores y docentes, posibilidades de la producción subjetiva de imágenes –fijas o en movimiento– en tanto herramienta que nos acerca a la realidad.

La primera activación se denominó “Imagen tradicional vs. imagen constructo en el discurso de la Historia del Arte: sobre obras de Chispillatronik” guiada por la dra. Adriana Alonso. La segunda activación fue una mesa redonda con diferentes artistas de la imagen denominada “Otros usos de la producción de imagen: ¿herramienta para qué?”. La tercera activación fue un taller gratuito realizado por el colectivo audiovisual La Ruina que se denominó “Estrategias políticas de la imagen: no ficción”. La última activación fue un *jam* performativo con dos artistas locales, Santo Miguelito y Julio Lantan.

A modo de cierre

La “política de la localización” en Braidotti (2005) es una responsabilidad encarnada, relacional y colectiva que desafía los diferenciales de poder que se conectan con la memoria y las narrativas que permiten poner en palabras aquello que escapa de la conciencia. Una localización no es sino un espacio-tiempo que se comparte y construye de manera colectiva.

El compromiso sobre cuestionar nuestras propias prácticas artísticas como entender desde dónde nos situamos, qué conocimientos y saberes deseamos poner a disposición, a través de qué o quiénes, por qué medios y

qué modos de hacer, nos permite posicionarnos en una responsabilidad política y encarnada que toma en cuenta la materialidad, afectaciones y resonancias que produce.

Como reflexión final me permito compartir la importancia que los proyectos de investigación artística pues permiten otras formas en el tiempo y el espacio en tanto proceso. Si bien no me parece que necesariamente tengamos que recurrir a una tesis doctoral, la curiosidad seguirá siendo un motor, una potencia para llevar nuestras ideas más allá. Los conocimientos y los saberes provienen de diferentes espacios, gente, artefactos, circunstancias; como investigadoras, precisamos estar alertas, reparar en aquello no dejamos de lado. Poner en común, dejarnos afectar, cambiar los grados de percepción y comprometernos con las vidas de aquellos con quienes nos correlacionamos en estos procesos, permitirá expandir la idea de la creación artística. Existen diferentes vías de llegar a un punto una es: pensarnos de manera rizomática para generar líneas de fuga también en la experiencia.

Referencias

Barad, Karen

2007 *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.

2003 *Posthumanist Performativity: toward an understanding of how matter comes to matter*. *Sings*. 28 (3): 801-831. doi:10.1086/345321.

Braidotti, Rosi

2005 *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Ediciones Akal.

2013 *The Posthuman*. Malden, MA: Polity Press.

Brainbridge, Jason y Craig Norris

2013 *Posthuman Drag: Understanding Cosplay as Social Networking in Material Culture*. *Intesections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific*. (32). Disponible en: http://intersections.anu.edu.au/issue32/bainbridge_norris.htm

Butler, Judith

2007 *El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.

Borgdorff, Henk

2006 *El debate sobre la investigación en las artes*. Disponible en: <https://pdfs.semanticscholar.org/04a4/86da67d8c12d58f-ba5498c35d4914b93051c.pdf>

Calderón, Natalia y Fernando Hernández

2019 *La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Barcelona: Octaedro.

Castelan, Claudia

2016 'Tecnologías performativas en el disfraz: recodificación corporal en el cosplay (2010-2014)'. Tesis. Doctorado en Artes y Educación. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona. Barcelona.

Gn, Joel

2011 *Queer simulation: The practice, performance and pleasure of cosplay*. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. 25 (4): 583–593.

Haraway, Donna

2004 *Testigo_Modesto@Segundo_Milenio. HombreHembra@_Conoce_Oncorratón®: Feminismo y tecnociencia*. Barcelona: UOC.

Hernandez, Fernando

2019 *Presentación: la perspectiva poscualitativa y la posibilidad de pensar en 'otra' investigación educativa*. *Educatio Siglo XXI* 37(2): 15-22. Disponible en: <https://revistas.um.es/educatio/issue/view/18231>

Jacobs, Katrien

2013 *Impersonating and performing queer sexuality in the Cosplay zone*. *Participations. Journal of Audience & Reception Studies*. 10 (2): 22-45.

Knowles, Gary y Ardra Cole

2008 *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. California: Sage.

Lamerichs, Nicolle

2011 *Stranger Than Fiction: Fan Identity in Cosplay*. *Transformative Works and Cultures*. 7. DOI: <http://dx.doi.org/10.3983/twc.2011.0246>

Lunning, Frenchy (ed.)

2008 *Mechademia 3. Limits of the Human*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Stockburger, Axel

2012 *Cosplay. Embodied knowledge*. En *Troubling reserch_ Performing knowledge in the arts*. Disponible en: <http://troublingresearch.net/home/axel-stockburger/cosplay-%E2%80%94embodied-knowledge/> (Acceso: 17-04-2013)

Winge, Theresa

2006 *Costuming the imagination: Origins of Anime and Manga Cosplay*. En: Frenchy Lunning (ed.) *Mechademia 1: Emerging Worlds of Anime And Manga*, pp 65-76. Minnesota: University of Minnesota.

Dificultades y resistencias en la investigación-creación: una propuesta de estructura y método

Elsa María Beltrán Luengas¹

Introducción

Hace un poco más de un año se publicó el libro *¿Investigar creando?: una guía para la investigación-creación en la academia* escrito por Melissa Ballesteros y por mí, y publicado por la Editorial de la Universidad El Bosque (Ballesteros y Beltrán 2018). El libro tiene como objetivo comunicar, de manera sencilla y concreta, qué es la investigación-creación, concepto que ha sido motivo de discusión a nivel nacional e internacional desde hace algunas

¹ Profesora asociada de la Facultad de Creación y Comunicación de la Universidad El Bosque e investigadora del Grupo de Investigación Diseño, Imagen y Comunicación. Antropóloga, con estudios de Maestría en Antropología social y candidata a Doctora en Bioética. Es parte del equipo de la Oficina de Investigaciones de dicha facultad y se encarga de la formación para la investigación de los distintos programas de pregrado y posgrado. Sus últimas publicaciones se relacionan con la aplicación de la bioética en los procesos creativos, con la epistemología de la investigación-creación y con la articulación de los distintos paradigmas investigativos con la práctica creativa. Dirección de correspondencia: ebeltranl@unbosque.edu.co

décadas. A pesar de que, hoy por hoy, Colciencias reconoce que la práctica creativa es susceptible de producir nuevo conocimiento, el concepto de investigación-creación aún causa confusión, tanto a creadores como a investigadores clásicos, pues la complejidad del concepto y la carga histórica sobre las definiciones de arte y ciencia han hecho que persistan dificultades a la hora de formular proyectos de investigación-creación, estructurar sus momentos y caracterizar sus herramientas y procedimientos.

El proceso de construcción de dicho libro tuvo distintas fases: primero, una documentación sobre los distintos enfoques acerca de los procesos investigativos en las áreas creativas. Segundo, se realizaron una serie de entrevistas semiestructuradas a directivos, profesores y estudiantes de áreas creativas de la Universidad El Bosque con el fin de identificar cómo se concebía el concepto de investigación-creación y cómo se lo llevaba a la práctica teniendo en cuenta sus condiciones reales y cotidianas. Enseguida, se establecieron relaciones entre los documentos consultados y las descripciones de los procesos y conceptos de parte de los entrevistados. Finalmente, en consonancia con las conclusiones alcanzadas, se procedió al diseño del libro, buscando incorporar un lenguaje plástico que reforzara su mensaje central: la investigación-creación es productora de nuevo conocimiento. Su diseño gráfico propone una estrategia didáctica pretende tocar la sensibilidad del lector a través de la diagramación, las ilustraciones y el uso de los colores.

Quizás debido a la escasez de referencias sobre la investigación-creación en español, el libro ha tenido un nivel de acogida bastante satisfactorio y ha recibido buenos comentarios por parte de académicos nacionales e interna-

cionales. No obstante, durante este año de uso del libro en las clases, se ha evidenciado que creadores y estudiantes extrañan, por un lado, el reconocimiento de sus dificultades y resistencias en el campo de la investigación general, y por otro lado, ejemplos que ilustren de forma concreta los conceptos que se desarrollan en el libro.

En ese orden de ideas, a continuación profundizaremos en algunos de los conceptos tratados en *Investigar creando*, identificaremos tres dificultades y tres resistencias para las que presentaremos una propuesta concreta y ejemplificada, a fin de ofrecer herramientas que faciliten la construcción de argumentos desde conceptual para que, cada vez, los procesos de investigación-creación adquieran más relevancia y reconocimiento en el sistema de investigación, desarrollo e innovación en Colombia.

La creación puede producir nuevo conocimiento

Separación entre teoría y técnica o ciencias y artes

Uno de los aspectos más notables acerca de la investigación-creación en la academia, es que los creadores suelen desgastarse buscando argumentos para justificar por qué la práctica creativa puede producir nuevo conocimiento y cómo este podría validarse dentro del marco del sistema nacional y global de investigación. La dificultad de valorar las diferentes formas de conocimiento radica en uno de los dualismos en los que se fundamenta el pensamiento occidental: la separación entre las ciencias y las artes. Esta categoría binaria, como muchas otras, se caracteriza porque cada una de sus partes excluye a la otra y se deriva de aquella que opone la teoría a la técnica.

Una de las definiciones del vocablo 'teoría' del Diccionario de la Real Academia Española es la siguiente: "conocimiento especulativo considerado con independencia de toda aplicación" (RAE, 2014). Por el contrario, la definición de 'técnica' no solamente hace alusión a lo que pertenece a "a las aplicaciones de las ciencias y las artes." (RAE, 2014), sino que la palabra *arte* es un calco del griego *techné*, del que se origina 'técnica'. Así las cosas, entendemos la teoría como un conocimiento abstracto que se suele asociar con las investigaciones de tipo positivista o científicas en las que se generan leyes universales y, a la técnica, como su aplicación o práctica en el mundo material de los objetos.

Esta separación ontológica da lugar a una primera resistencia. Debido a que se considera la teoría por un lado y la técnica o práctica por el otro, se termina considerando que algunos se encargan de la primera y otros de la segunda y que la vida en la práctica no tiene nada que ver con la vida en la teoría. No obstante, la teoría siempre está presente en cualquier actividad. Su selección—consciente o inconsciente—no es arbitraria, sino que refleja comprensiones y creencias personales importantes acerca de la naturaleza del conocimiento y de la relación de las personas con su entorno. Asimismo, constituye la estructura para todo estudio porque soporta las aproximaciones y posturas filosóficas, metodológicas y analíticas que se deben mantener a lo largo de cualquier investigación y creación (Grant y Osanloo 2014).

En ese orden de ideas, la teoría y la práctica están en un continuo, así como las ciencias y las artes: de una parte, sin imaginación, intuición y creatividad, las ciencias no habrían alcanzado el nivel de desarrollo que demuestran hoy por hoy; también podemos decir que la práctica crea-

tiva ha mostrado procesos rigurosos y con altos niveles de conceptualización.

Las inscripciones del conocimiento

Una segunda dificultad consiste en la comprensión de las distintas formas en las que se inscribe el conocimiento. Debido a que la teoría, la ciencia o la investigación se asocian con lo abstracto, se suele pensar que el conocimiento se divulga, se transmite, se aprende y se apropia vía verbal. Por tal razón, los resultados de lo que se conoce como investigación se relacionan con textos escritos como artículos, libros y ponencias. No obstante, el conocimiento puede inscribirse de diversas formas. Cuando hablamos de inscripción, nos referimos a la "fijación de significado" (Geertz 1994: 44) en alguna forma material determinada.

En primer lugar, de acuerdo con Michel Callon (1994), el conocimiento puede inscribirse en declaraciones que, si se yuxtaponen sucesivamente, podrán dar lugar a un texto escrito o a una serie de declaraciones que se pueden transmitir de manera oral. Segundo, este conocimiento podría inscribirse en una máquina, en un instrumento específico o en una creación, aunque su decodificación es más difícil. De lo contrario, no se podría realizar lo que se conoce como ingeniería inversa. Y tercero, la inscripción puede darse en los cuerpos humanos, que son capaces de dar cuenta de lo que saben. El conocimiento inscrito en las creaciones es más tangible, pero su explicitación no es evidente y, si bien no se hace necesaria, sí resulta siendo muy valiosa para procesos educativos.

Siguiendo esa línea de pensamiento, la investigación-creación tiene como propósito la producción de nuevos conocimientos que se inscriben necesariamente en

una obra, un producto, un servicio o una experiencia –un artefacto plástico-sensorial (Ballesteros y Beltrán 2018) – y que aporten de manera significativa a las disciplinas creativas o a los contextos artísticos, estéticos, técnicos, sociales y culturales dentro de los que aquellos se insertan. En ese sentido, la investigación-creación puede hacer uso de paradigmas, métodos, procedimientos y herramientas de investigación que se comparten con otras disciplinas, pero su aplicación se realiza en función de la exploración y transformación del mundo sensible. Los aportes significativos desde y para las áreas creativas a partir de procesos de investigación-creación consisten en proponer nuevos elementos sensibles, sensoriales y perceptibles, de manera que aporten a la habitabilidad del ser humano.

Ahora bien: en este punto encontramos una segunda resistencia. De una parte, los artistas, diseñadores y arquitectos aún tienen ellos mismos dificultad de identificar lo que ocurre en su práctica creativa y que puede dar lugar a nuevo conocimiento. Se resisten a dar cuenta de los procedimientos que se llevaron a cabo durante el proceso creativo; primero, porque muchas veces se carece de las herramientas que permiten discernirlo y describirlo; y segundo, porque se piensa que esto va a romper la magia o la intuición de la creación (Ballesteros y Beltrán 2018).

De otra parte, en Colombia, durante el año 2014 se conformó la Mesa de Artes, Arquitectura y Diseño para la inclusión de productos específicos de estas áreas del conocimiento dentro del *Modelo de medición de grupos de investigación, desarrollo tecnológico e innovación* de Colciencias y desde ese año se reconoce, oficialmente, que la creación es susceptible de producir nuevo conocimiento (Colciencias 2019). Sin embargo, muchos creadores en la academia

desconocen que, actualmente, existe la posibilidad de reconocimiento de la creación como resultado de nuevo conocimiento y terminan forzando su producción a formatos más tradicionales que no le hacen justicia a su vocación.

Características del conocimiento que se produce en la creación

De acuerdo con Paul Macneill (2014), el conocimiento inscrito en la creación tiene tres características es: práctico, experiencial y cognitivo-afectivo. En primer lugar, este tipo de conocimiento es práctico porque el creador está en contacto constante con las técnicas específicas y los materiales y, durante los procesos de manipulación y experimentación, emergen nuevas posibilidades para su manejo. Por ejemplo, Rachel Whiteread es una artista plástica inglesa que hace esculturas de los negativos de los espacios: en vez de copiar lo que está, se enfoca en lo que no está, como si volviera sólido el aire y el espacio vacío. Actualmente, utiliza diferentes materiales, pero realizó sus primeras esculturas en yeso y con objetos cotidianos que encontraba en su casa.² El resultado de probar diferentes técnicas para hacer moldes y manipular el yeso de forma constante y cotidiana en su práctica creativa es el reconocimiento de una técnica muy particular con unos resultados sorprendentes. Actualmente en la página web del Tate de Londres se puede encontrar un video en el que se enseña a hacer escultura en yeso como Rachel Whiteread,³ a fin de lograr precisión y limpieza en la escultura final.

² Rachel Whiteread. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/rachel-whiteread>

³ El video en mención se puede consultar en el siguiente enlace: <https://www.tate.org.uk/art/artists/rachel-whiteread-2319/how-to-cast-like-rachel-whiteread>

Segundo, el conocimiento inscrito en la creación es experiencial pues tiene una narrativa intrínseca en la que el espectador o usuario se sumerge para vivir una experiencia determinada. Es el caso de la serie de *Infinity Mirrors* (Espejos infinitos) de la artista japonesa Yayoi Kusama. En estas obras, la artista yuxtapone espejos, de manera que el espectador queda completamente rodeado por ellos. En el espacio que queda en el interior, ubica diferentes elementos que pueden ir desde sus famosas calabazas amarillas, hasta sus grandes puntos rojos, esto causa una sensación de infinitud del espacio que resulta siendo lúdica y divertida.⁴

Por último, la creación puede producir un conocimiento cognitivo-afectivo porque propicia la construcción de conocimiento personal y colectivo acerca de las emociones que movilizan ciertas situaciones. Es el caso del bioarte o del diseño especulativo que buscan propiciar un choque emocional en sus audiencias a fin de que se reflexione acerca de las implicaciones de los desarrollos tecnológicos. Eduardo Kac (2003) creó a Alba, una quimera que resultó del cruce entre un conejo albino y una medusa de la especie *Aequorea victoria*, que tiene un gen que codifica la proteína verde fluorescente. La obra se llama *GFP Bunny* (Conejita PVF) y consiste en que al ser alumbrado con luz negra, el animal brilla en la oscuridad.⁵ Este tipo de obras ofrecen un desafío estético que causa asombro y confusión al mismo tiempo, así como cuestionamientos éticos.

⁴ La obra de Kusama puede consultarse en el siguiente enlace: <https://www.tate.org.uk/kids/explore/who-is/who-yayoi-kusama>

⁵ La obra *GFP Bunny* de Kac se puede consultar en el siguiente enlace: <http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor>

Estructura y proceso de la investigación-creación

En el libro *Investigar-creando*, Melissa Ballesteros y yo propusimos que es posible estructurar el proceso de la investigación en tres fases o momentos distintivos: la contextualización, la detonación y la conformación plástica (Ballesteros y Beltrán 2018). Vale la pena aclarar que estos tres momentos están pensados para dar un orden a la hora de describir o argumentar un proceso creativo y tienen una finalidad eminentemente descriptiva. La realidad suele ser caótica y la propuesta de discernir los tres momentos es puramente conceptual. En ese sentido, las fronteras pueden ser más o menos claras según el caso que se busque describir pero por lo general, los momentos se traslapan, se superponen y van y vienen.

La contextualización consiste en la apropiación de una realidad geográfica e histórica específica por parte del creador y en la consecuente selección y aprehensión de sus diferentes elementos para nutrir el proceso de creación. Se caracteriza por una búsqueda activa que apunte a la definición de un vacío o un posible aporte original y novedoso.

La detonación, por su parte, ocurre en el momento en que el creador interpreta y relaciona entre sí los elementos que seleccionó en la fase de contextualización. En ese sentido, el proceso de detonación tiene características de comprensión crítica y reflexividad para definir una postura particular y dar lugar a una intención específica que busca hacer un señalamiento. Este momento se identifica por la sensación de que ya se tiene cierta claridad acerca de la acción formal que concretará la creación.

Finalmente, en la conformación plástica se da la creación como tal. Así, la selección de los elementos semánticos,

plásticos y sensoriales que se inscribirán en una forma particular se concretan en un mensaje específico: ocurre una manipulación y transformación de la realidad en términos estéticos. Es un momento de toma de decisiones que deben ir acompañadas de procesos reflexivos y, ojalá, de registro. El fin es “conformar un objeto de experiencia que sea lo suficientemente potente para revelar el conocimiento incorporado en este” (Ballesteros y Beltrán 2018: 42).

Para dar un ejemplo concreto de cómo se puede describir el proceso creativo en términos de los tres momentos, acudiré a la obra procesual *Humanae* de la artista brasileña Angélica Dass y que presenta en un video de las charlas TED.⁶ La obra consiste en retratos de miles de personas cuyo fondo es del color exacto de su piel, y se ha difundido ampliamente en medios escritos, audiovisuales y en redes sociales.⁷ Vale la pena ver el video en mención, llamado *The beauty of human skin in every color* (La belleza de la piel humana en todos los colores), antes de leer el siguiente pasaje.

La artista, una mujer afrobrasileña, describe, desde su propia experiencia, lo siguiente:

Nací en una familia llena de colores. Mi padre es hijo de una dama de quien heredó un intenso tono chocolate oscuro. Fue adoptado por quienes conozco como mis abuelos. La matriarca, mi abuela, tie-

⁶ The beauty of human skin in every color [Video]. Disponible en: https://www.ted.com/talks/angelica_dass_the_beauty_of_human_skin_in_every_color

⁷ Los detalles de *Humanae* de Angélica Dass se pueden consultar en el siguiente enlace: <https://www.angelicadass.com/humanae-project>

ne una piel de porcelana y cabellos de algodón. Mi abuelo estaba entre un tono vainilla y el tono del yogur de fresa, como mi tío y mi primo. Mi madre es hija de una nativa de Brasil, de piel canela con un toque de avellana y miel y de un hombre con la piel café con leche, pero con mucho café. Ella tiene dos hermanas. Una con una piel maní tostado y la otra, también adoptada es, más bien, tirando al beige, como un panqueque

Y más adelante, continúa relatando que:

Cuando acompañaba a mi primo a la escuela, la gente me confundía con la niñera. Si ayudaba en la cocina en la fiesta de un amigo, la gente pensaba que era la criada. Fui incluso tratada como prostituta solo porque estaba caminando sola por la playa con amigos europeos. Y muchas veces, cuando visitaba a mi abuela o amigos en edificios de gente de clase alta, era invitada a no usar el ascensor principal. Porque al final, con este color y este pelo, no puedo pertenecer a ciertos lugares.

En ese sentido, el momento de contextualización en *Humanae* corresponde a la experiencia vivida, en primera persona, en términos de la discriminación histórica de la población afrodescendiente debido al color de su piel. Ahora bien, la artista narra una situación muy particular que vivenció durante su infancia:

Recuerdo mis primeras clases de dibujo en la escuela como un remolino de sentimientos encon-

trados. Era divertido y creativo, pero nunca entendí el único lápiz color carne. Yo era de carne, pero no era rosa. Mi piel era marrón y la gente decía que era negra. Tenía siete años y un lío de colores en mi cabeza.

Así las cosas, el momento de detonación ocurre en términos de la confusión que la artista experimentó en su niñez con relación a la diversidad de colores que presenta, en realidad, la piel humana y las categorías absolutas con las que se suele describir a una persona en términos de raza—blanco, amarillo, negro o rojo—, que además, van asociadas a ciertos significados sociales y culturales. Vemos que no necesariamente existe un orden estrictamente cronológico e inmediato con relación a los momentos propuestos.

Finalmente, la artista crece y se convierte en fotógrafa. Esto le permite concretar un artefacto plástico sensorial que visibiliza la diversidad de colores en las pieles de los seres humanos como una variable continua, lo que a su vez, desarma la estructura sobre la cual se basa la discriminación racial. Este es el momento de la conformación plástica. En palabras de la artista:

Humanae es un intento por resaltar nuestros verdaderos colores de piel, en vez de los falsos: el blanco, rojo, negro o amarillo asociados a la raza. Es una especie de juego para poner en tela de juicio nuestros códigos. Es un trabajo en curso de una historia personal a una historia universal. Hago fotografías de los sujetos sobre un fondo blanco. Luego elijo un cuadrado de 11 píxeles de la nariz, pinto el fon-

do y busco el color correspondiente en el catálogo industrial Pantone.

Ahora bien: hay obras que logran un impacto que trasciende la experiencia personal del artista y logran anclarse a vivencias similares y proponer un marco de identificación y significación común. Por tal razón, proponemos un cuarto momento en el proceso de investigación-creación que es susceptible de ser descrito bajo la lógica propuesta: el de la apropiación por parte de las audiencias. En la charla TED, Dass manifiesta que su obra ha sido difundida primero, mediante las redes sociales y después expuesta en galerías, museos y espacios públicos, además de haber sido escogida como la portada de la prestigiosa revista estadounidense *Foreign Affairs* en 2015. De hecho, uno de los momentos más conmovedores de su conferencia es cuando lee algunos de los mensajes que le han dirigido personas que se han identificado con su propuesta.

Finalmente, el aporte de Dass ha sido muy significativo desde el punto de vista de los elementos sensoriales y perceptuales específicos que propone: logra desencadenar la vivencia de una experiencia que causa perplejidad, divierte y es placentera dado que tiene la capacidad de conectarse con una gran cantidad de personas en distintos niveles.

El problema de los métodos en la investigación-creación

La tercera y última dificultad con relación a los procesos de investigación-creación y a la que nos referiremos en este apartado, tiene que ver con el método. Aunque esta perspectiva se centra en la exploración de las formas y de

los elementos perceptuales y sensoriales, puede valerse de ontologías, epistemologías y metodologías de distintos paradigmas de investigación generales y compartidos por diferentes áreas de conocimiento. No obstante, muchos creadores oponen resistencia a describir sus procesos creativos en términos de métodos, quizás por temor a caer en una zona de indiferenciación con otros saberes como las ciencias naturales o sociales y a que su aporte no sea valorado por un conocimiento en sí mismo, sino que se instrumentalice a favor de los anteriores.

Sin embargo, autores como Mika Hannula, Juha Suoranta y Tere Vadén (2005), en su libro *Artistic Research*, sugieren que los procesos creativos pueden hacer uso de cinco fases metodológicas que se conectan con procesos metodológicos que se dan en otras disciplinas.

La primera es la conversación y el diálogo, en los que se utilizan técnicas de recolección de información cualitativa como el material verbal. Se aplican los distintos tipos de entrevistas, informales, estructuradas, semiestructuradas o cerradas, grupos focales o de discusión, para reconocer otras realidades.

La segunda fase corresponde al análisis de artefactos, en tanto que estos se pueden concebir como representaciones de la realidad en la que la gente vive y en la que produce sus propias acciones y, por tanto, dan cuenta de formas de agencia, subjetividades y memorias personales. El análisis de artefactos hace uso, entonces, de la aplicación de técnicas cualitativas de documentación, en la que los artefactos aparecen como documentos con cualquier registro escrito o simbólico que tiene algún significado para uno o varios grupos sociales (Valles 1999).

La tercera fase, propuesta por Hannula, Souranta y Vadén (2005), consiste en los casos de estudio colaborativo. Estos son aproximaciones que buscan influenciar el objeto de investigación; por lo tanto, incluyen otras personas aparte de las investigadoras. El formato clásico de esta fase es la investigación-acción-participativa –IAP– y es susceptible de ser transferida si hay una buena descripción del proceso y una conceptualización exitosa.

La cuarta fase corresponde a la etnografía, práctica propuesta inicialmente por la antropología, consiste en aprender a través de la experiencia, de la observación participante y practicando la construcción de la descripción densa. La reflexividad es una característica fundamental de la etnografía, pues ubica y explicita la posición y la experiencia del autor (Geertz 1973).

Finalmente, la quinta fase es la práctica creativa en la que se usan herramientas propias del arte y el diseño como planos, bocetos y dibujos que pueden hacer las veces de datos. Asimismo, sugieren Hannula, Souranta y Vadén (2005), en la investigación artística se debe procurar traer a la consciencia la teoría que subyace a la práctica, alterando elementos conceptuales y materiales.

Estas fases pueden interpretarse de acuerdo con los tres paradigmas generales de la investigación: el explicativo, el comprensivo y el hermenéutico. Si seguimos la propuesta de Guba y Lincoln (2005), un paradigma representa una visión particular del mundo y, por tanto, asume una serie de creencias básicas que no son susceptibles de ser comprobadas. Los paradigmas tienen una ontología, una epistemología y una metodología que es particular y coherente según su visión de la realidad. En efecto, si la ontología responde a la pregunta “¿cuál es la naturaleza de la realidad?”,

la epistemología consiste en la relación entre el que busca conocer y la realidad que quiere conocer, y la metodología tiene como propósito establecer las formas que se pueden desarrollar para conocer dicha realidad. En consecuencia, la ontología, la epistemología y la metodología deberían ser consecuentes entre sí.

Koskinen *et al.* (2012) proponen tres aproximaciones teóricas para la investigación a través de la práctica del diseño que pueden asimilarse a los tres paradigmas en mención. Estos autores parten de iniciativas concretas que proponen enmarcar dentro de perspectivas cada vez más abstractas. Entre más abstracta y general la perspectiva, más se borran las fronteras entre las disciplinas. Veamos algunos ejemplos.

En primer lugar, estos autores sugieren, por ejemplo, que las metodologías de diseño relacionadas con interacción e intuición enriquecida se enmarcan dentro de aproximaciones más amplias como la psicología ecológica. Estas, a su vez, hacen parte de tendencias pragmáticas que se pueden anidar dentro del paradigma explicativo o positivista. De acuerdo con Guba y Lincoln (2005) la ontología de este paradigma asume la existencia de una realidad neutral, impulsada por leyes inmutables y atemporales. En consecuencia, el conocimiento de cómo son las cosas implica la generalización y universalización de los resultados y se expresa en forma de leyes de causa-efecto. La epistemología explicativa o positivista asume, entonces, que el investigador y el objeto investigado son independientes y que el primero debería poder distanciarse del segundo, a fin de evitar influenciarlo o ser influenciado por él, lo que amenazaría la validez de sus afirmaciones. Por último, la metodología correspondiente a este paradigma busca ais-

lar ciertos atributos de la realidad que pueden convertirse en valores numéricos o variables en un ambiente controlado. En otras palabras, el método es eminentemente experimental y se procede mediante la formulación de hipótesis que serán expuestas a pruebas empíricas.

Un ejemplo de creación enmarcado en el paradigma explicativo es el proceso llevado a cabo por el diseñador holandés Joep Frens quien se basó en la psicología ecológica y partió de la siguiente hipótesis: “una cámara enriquecida en interacción es más intuitiva y más bella que una cámara convencional” (traducción libre, Koskinen *et al.* 2012: 52). Su proceso creativo consistió en la construcción de cuatro prototipos en cartón y aluminio; uno con controles convencionales, otro con controles de luces, el tercero con controles mixtos, y el último con controles enriquecidos. Todos usaron el mismo lenguaje de forma. Realizó un experimento en el que cada prototipo fue usado por 24 estudiantes de arquitectura y la experiencia de usuario fue evaluada con un cuestionario cerrado que permitiera establecer la relación entre las variables de la hipótesis propuesta.

Segundo, los procedimientos metodológicos como el co-diseño y la co-creación que Koskinen *et al.* (2012) se enmarcan dentro de perspectivas teóricas más amplias tales como el interaccionismo simbólico y la etnometodología, y tienden a anidarse en enfoques interpretativos que buscan comprender más que explicar. Su ontología es relativista pues asume que las realidades son comprensibles en forma de construcciones mentales sociales que se basan en la experiencia y por tanto, son locales y específicas. Esto se relaciona directamente con una epistemología que concibe que el investigador y el objeto de investigación están

vinculados interactivamente. En términos metodológicos, el paradigma comprensivo asume que los resultados son creados a medida que la investigación avanza y que estas construcciones se interpretan utilizando técnicas que se comparan y se contrastan por medio de un intercambio dialéctico (Guba y Lincoln 2005).

Un ejemplo interesante de cómo ocurre el paradigma comprensivo en un proceso de investigación-creación es el diseño de la experiencia de compartir una película entre dos personas que se encuentran en lugares lejanos propuesto por Hassenzahl *et al.* (2013). En este caso, los creadores estaban interesados en explorar el vínculo entre felicidad y experiencia, de manera que se pudiera proponer una directriz de cómo diseñar una experiencia de felicidad. Partieron de la teoría de las necesidades psicológicas fundamentales, así como de un concepto concreto de experiencia derivado de la fenomenología. Así las cosas, llevaron a cabo un proceso de entrevistas informales y semiestructuradas que perseguían “destilar la esencia de una experiencia positiva y significativa y trasponerla a un patrón, con el fin de transferir dicha esencia a otro contexto” (traducción libre, Hassenzahl *et al.* 2013:23). Solicitaron a varias personas que describieran detalladamente experiencias de felicidad concretas que recordaran con especial interés. Identificaron entonces tres fases (anticipatoria, evento y cierre) a través de las cuales propusieron el aparato de televisión que permitía compartir la experiencia de ver una película con alguien que no se encontrara de forma presencial en el mismo espacio.

Y tercero, relacionamos el paradigma hermenéutico con aproximaciones más cercanas al arte, dentro de las que Koskinen *et al.* (2012) sugieren que se encuentran el diseño

crítico y especulativo. La ontología de este paradigma asume una realidad plástica moldeada por diferentes factores sociales, políticos, culturales, económicos, étnicos y de género que se materializan en una serie de estructuras que se consideran naturales e inmutables. Su epistemología, al igual que en el paradigma comprensivo, concibe al investigador y al investigado como vinculados y reconoce que los valores del primero inevitablemente influyen la investigación. En cuanto a la metodología, se busca un diálogo de naturaleza dialéctica entre investigación e investigado, que genere la transformación hacia una consciencia más informada y que busque activamente formas de cambiar las estructuras de opresión (Guba y Lincoln 2005).

Aparte del ejemplo de *Humanae* de Angélica Dass, uno de los ejemplos más notables que se pueden referenciar en este paradigma es la propuesta de Ehrnberger, Minna y Ilstedt (2012), que buscaron explorar, desde una perspectiva crítica, el proceso de diseño de producto y discutir cómo los artefactos de diseño pueden verse como (re) productores del género. Su propósito consistió en resaltar cómo la perspectiva de género puede ser visualizada por la práctica de un diseño crítico. Las investigadoras creadoras en mención llevaron a cabo el proyecto en tres fases: la primera, consistió en un análisis de artefactos típicamente masculinos y femeninos que circulan con éxito en el mercado (desodorantes, afeitadoras/depiladoras y latas de bebidas energizantes). La segunda fase consistió en un proceso creativo en el que se seleccionaron dos artefactos asociados claramente a un género o a otro: un taladro y una batidora de mano. Enseguida se identificaron las características relacionadas con lo masculino en el taladro y las femeninas relacionadas con la batidora de mano, y se

diseñaron dos prototipos en los que se invirtieran dichas características; es decir, se construyó un taladro con características de diseño femeninas y una batidora de mano con características de diseño masculinas. Finalmente, realizaron entrevistas semiestructuradas para identificar el tipo de reacción del público ante su propuesta.

Es importante finalizar insistiendo que los procesos de reflexividad, los procedimientos metodológicos, las técnicas de recolección, sistematización y análisis de información e incluso el proceso creativo, se orientan desde la teoría y si no se tiene claridad acerca de cómo se relacionan las propias posturas con las perspectivas teóricas, el proceso investigativo-creativo tenderá a perder rigor.

A manera de conclusión

De unas décadas para acá, las fronteras entre las disciplinas se han emborronado, dada la dificultad de asignar fragmentos de problemas de nuestras sociedades contemporáneas a disciplinas específicas. Además, hoy por hoy, nos encontramos presenciando fuertes cuestionamientos a los dualismos clásicos del pensamiento occidental, dado que estamos en la transición de pensar el conocimiento en términos de redes horizontales y heterogéneas, dejando atrás las jerarquías, como lo ha sugerido Manuel Lima (2011). En eso consiste el discurso de la multi, inter y transdisciplinariedad.

Sea entonces la creación una forma de trascender las resistencias que nos impone la formación en una disciplina particular para articularnos con otros distantes. Entre más diferentes, mayor novedad.

Referencias

Ballesteros, Melissa, y Elsa María Beltrán

2018 *¿Investigar creando? Una guía para la investigación-creación en la academia*. Bogotá: Universidad El Bosque.

Callon, Michel

1994 *Is science a public good? Science, Technology and Human Values*. 19(4): 395-424.

Colciencias

2019 *Modelo de medición de grupos de investigación, desarrollo tecnológico o de innovación y de reconocimiento de investigadores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación*. Bogotá: Colciencias.

Ehrnberger, Karin, Minna Räsänen y Sara Ilstedt

2012 *Visualising Gender Norms in Design: Meet the Mega Hurricane Mixer and the Drill Dolphia*. *International Journal of Design*. 6(3): 85-98.

Grant, Cynthia y Azadeh Osanloo

2014 *Understanding, selecting, and integrating a theoretical framework in dissertation research: Creating the blueprint for your "house"*. *Administrative Issues Journal*. 4(2): 14-15.

Geertz, Clifford

1994 *Conocimiento local*. Barcelona: Paidós.

1973 *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books.

Guba, Egon G. y Yvonna S. Lincoln

2005 "Paradigmatic controversies, contradictions, and emerging confluences". En: Norman K. Denzin, y Yvonna. S. Lincoln (eds.), *The Sage Handbook of Qualitative Research*, pp 191-215. Thousand Oaks: Sage Publications.

Hannula, Mika, Juha Suoranta y Tere Vadén

2005 *Artistic research. Theories, methods and practices*. Helsinki & Gothenburg: Academy of Fine Arts.

Hassenzahl, Marc et al.

2013 *Designing moments of meaning and pleasure. Experience Design and Happiness*. *International Journal of Design*. 7(3): 21-31.

Kac, Eduardo

2003 *GFP Bunny*. *Leonardo*. 36(2): 97-102.

Koskinen, Ilpo K. et al.

2012 *Design Research through Practice: from the lab, field and showroom*. Waltham: Elsevier.

Lima, Manuel

2011 *Visual complexity: Mapping patterns of information*. Nueva York: Princeton Architectural Press.

Macneill, Paul

2014 "Ethics and the arts: A critical review of the new moralisms".

En: Paul Macneill (ed.), *Ethics and the arts*, pp 167-177. Nueva York, Londres: Springer.

Tate

2017 *Rachel Whiteread*. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/rachel-whiteread>

Valles, Miguel S.

1999 *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.

Tramas gráficas

Daian Alexa Muñoz De la Hoz, Rafael Sarmiento

Tramas gráficas es un proyecto de investigación en desarrollo realizado por integrantes del semillero de investigación, Imagen ConTexto, adscrito al grupo de investigación Diseño y sociedad, dirigido por la Dra. Marisol Orozco-Álvarez. Esta ponencia presenta las primeras reflexiones sobre el panorama conceptual que configuran el componente proyectual del programa de diseño gráfico de la Universidad del Cauca. Esta iniciativa ha venido siendo desarrollada por: Víctor Danilo Castro, Daian Alexa Muñoz de la Hoz, Mónica Quevedo Hernández y Olga Nohelia Benavides Imbachi, egresados del programa de Diseño Gráfico de la Universidad del Cauca, en coautoría con el Mg. Rafael E. Sarmiento L., mentor del semillero.

¿Qué es tramas gráficas?

La naturaleza práctica de lo proyectual, centrada en la solución de problemas de la cotidianidad y la generación de sentido a partir de la creación de interfaces, sistemas de interacción y entornos (signos, mobiliario, in-

dumentaria), ha dejado relegada la producción de tesis¹ o discursos² que permitan comprender qué está sucediendo en el panorama del diseño, cómo opera y cuáles son los marcos de referencia que se dibujan en el proceso creativo. Esta escasa reflexión no es ajena a nuestras realidades académicas y profesionales. Reconocemos la importancia de comenzar a generar observaciones desde lo local, de manera sistemática y documentada, sobre las maneras como se configura el diseño en nuestra academia, esperando que dichas consideraciones sirvan como testimonio

1 Como lo expone Rodríguez Morales: “entendemos por discurso, aquel argumento o reflexión que busca establecer enfoques proyectuales que reflejan ciertas posturas, que en la mayoría de los casos, llevan implícita una nueva visión del diseño de corto plazo. Debido a la inestabilidad natural de una disciplina durante un período de crisis, el futuro de los discursos es incierto, por lo que no se puede establecer si estas propuestas permanecerán a lo largo del tiempo; en ocasiones presentan un camino, que si bien puede ser interesante, tal vez resulte en un callejón sin salida. Ejemplos de discursos son: el diseño entendido como signo (heredera de las posturas semiológicas de la década de los ochenta. En esta postura, el signo nos lleva al análisis de la cultura simbólica), o el llamado diseño emocional (enfoque aún en estado de desarrollo con gran complejidad de tipo psicológico), o el enfoque de la llamada gestión del diseño (campo interdisciplinario, que bien puede dar lugar a una especialidad estrechamente ligada al diseño y los negocios), y el diseño estratégico (que apunta al desarrollo de nuevas soluciones que rebasan el tradicional campo del diseño ligado a la forma” (2010: 51).

2 Según Rodríguez Morales, “entendemos por tesis aquellas propuestas que ofrecen posturas sólidas, pero que no llegan a conformar una teoría completa. Por lo tanto, las tesis son aspectos en los que la comunidad de diseñadores puede estar de acuerdo, pero por sí solas no ofrecen suficientes elementos para salir de la crisis epistemológica. En términos generales, podemos considerar que las tesis permanecerán un período relativamente largo y eventualmente podrán llegar a generar una sinergia que, a su vez, da lugar a un nuevo paradigma. Ejemplos de tesis son el diseño sustentable, el diseño incluyente (o universal), el diseño para la base de la pirámide y, sobre todo, el diseño centrado en el usuario” (2010: 51).

de nuestro quehacer, como un insumo para retroalimentar y renovar nuestros procesos investigativos y pedagógicos.

Por ello, este proyecto tiene como propósito reconocer los principales elementos conceptuales que configuran el componente proyectual del programa de diseño gráfico de la Universidad del Cauca –desde el 2013 hasta 2018–, para desde allí, proponer algunas reflexiones sobre las particularidades que han venido configurando la práctica del diseño en un contexto de diversidad cultural como el caucano.

El haber transitado esta experiencia de aprendizaje nos ha permitido identificar y cuestionar las tensiones existentes entre formas predominantes de comprender y ejercer el diseño que conviven en el programa, como lo son el enfoque tradicional de carácter tecnológico –o diseño centrado en la forma–, y un diseño emergente de enfoque comunitario –o diseño centrado en las personas–. Esto nos ha motivado a preguntarnos sobre los conceptos clave que están presentes y se articulan en el espacio académico del taller, en cómo estos han influenciado nuestra forma de ejercer y pensar el diseño, particularizando su producción en el contexto regional y en su influencia en las apuestas pedagógicas del componente.

El rol de la documentación en esta indagación

Ante la escasa producción teórica sobre lo proyectual en el ámbito local o regional que nos permita referenciar algunas características sobre el diseño que estamos generando en el Programa de Diseño Gráfico de la Universidad del Cauca –Unicauca–. Decidimos iniciar esta indagación

a partir de la revisión de documentos que conforman la memoria institucional. Para esto se revisó la Resolución del Ministerio de Educación Nacional –MEN– 3463 de 2003 – donde se establecen las condiciones de calidad para todos los programas de diseño en Colombia–, y el documento de registro calificado, que contiene el Proyecto Educativo del programa.

De la misma manera, optamos por indagar en los documentos que aportan a la construcción del día a día en el programa, como lo son los microcurrículos de los cursos del componente proyectual. Y planteamos una ventana de observación de 2013 a 2018; se inicia en 2013 porque en ese año se renovó el registro calificado y hubo una reforma curricular que definió la perspectiva temática de los talleres que conforman el ciclo de profundización. Decidimos trabajar con este lapso de tiempo, pues creemos es suficiente para identificar si han existido cambios significativos en el componente.

Por otra parte, para tratar de acercarnos a los aportes o influencias del componente proyectual en los trabajos de grado, se decidió realizar una revisión bibliográfica para conocer las influencias más representativas a nivel conceptual y metodológico. Para realizar esta primera parte de la etapa de indagación trabajamos con la información disponible y/o accesible en la secretaría del Departamento de Diseño y en la biblioteca de Artes de la Universidad.

Sobre los métodos de análisis y nuestro currículo

El taller –estudio o laboratorio– como estrategia curricular es el espacio de aprendizaje por excelencia en los pro-

gramas de diseño gráfico de pregrado en Colombia, allí se aprende a pensar y a trabajar en colaboración a través de la práctica y las derivas conceptuales que supone cada problema de diseño.³ Dichas prácticas tratan de que el estudiante aprenda a controlar ese salto al vacío que se da en el proceso creativo a través de lo observado y lo vivido, para desde allí, construir un método propio que le permita al estudiante transitar de un modo de diseñar intuitivo y cerrado –*caja negra*– a uno consciente y abierto –*caja transparente*–.⁴

En este sentido, nuestro programa contempla dos ciclos formativos: uno de fundamentación, que orienta sus procesos a cimentar el pensamiento proyectual e instruir en torno al manejo del lenguaje gráfico y la comunicación visual; otro de profundización, donde se abordan problemas vinculados con cuatro áreas temáticas de la vida contemporánea: la información, la identidad, la promoción y

3 Los proyectos relacionan la lógica de la invención propia del ejercicio del diseño con contextos naturales, sociales, culturales. Todos los programas plantean esa relación, aunque el tiempo destinado al componente proyectual, que se encuentra en casi todos los programas a través de elementos como los talleres o los proyectos semestrales, continúa siendo la principal competencia del proceso formativo y, como tal, es el eje que articula las otras competencias. Proyectar adecuadamente implica el manejo de herramientas propias de investigación, conceptualización, proposición y contextualización (Comité Académico de la RAD 2008).

4 Como lo señala Rodríguez Morales (2004: 14), retomando a Ch. Jones (1992): “Los métodos de diseño se han dividido en dos grandes grupos, “Por un lado los de la llamada “caja negra”, que son aquellos en los que el diseñador recibe cierta información y por medio de un proceso que no es evidente a un observador, obtiene un cierto resultado; por otro lado tenemos los llamados métodos de “caja transparente”, en los que el proceso puede ser observado, analizado y verbalizado, por lo que podemos saber qué pensaba el diseñador y qué secuencia siguió para obtener un resultado.”

la estrategia -o gestión del diseño-; con el propósito de que los estudiantes puedan agenciar proyectos desde dichas perspectivas.

Esta forma de aprender en el taller está mediada por un lenguaje disciplinar y unos conceptos clave a trabajar en cada nivel de formación, un lenguaje que, si bien varía de acuerdo con la mirada de los profesores, el contexto, las herramientas, la dinámica o subjetividad de cada grupo, se encuentra condensado y visualizado en los programas de curso y en el plan curricular que configura el proyecto educativo. Nuestro interés por acercarnos desde esta perspectiva está en que reconocemos que, como lo menciona Santander (2011: 209)

el lenguaje no se considera solamente un vehículo para expresar y reflejar nuestras ideas, sino un factor que participa y tiene injerencia en la constitución de la realidad social. Es lo que se conoce como la concepción activa del lenguaje, que le reconoce la capacidad de hacer cosas (Austin 1982) y que, por lo mismo, nos permite entender lo discursivo como un modo de acción. Por consiguiente, lo social como objeto de observación no puede ser separado ontológicamente de los discursos que en la sociedad circulan.

En este primer momento de indagación, nos centramos en la observación de aspectos que configuran el lenguaje utilizado en los programas de curso, para desde allí reconocer qué decimos del diseño, cómo lo expresamos y con qué propósitos. En este sentido, optamos por utilizar la técnica de análisis de contenido a través de la identificación

de palabras clave, su frecuencia y contextos de aparición. Esto nos permite, en el lapso de tiempo que abarca esta pesquisa, particularizar los elementos comunicativos o enunciados principales de cada documento, encontrar sus variantes y aspectos clave a nivel conceptual o temático, e inspeccionar cómo se han venido transformando o no a través del lenguaje y de esta manera lograr una panorámica de lo que se ha venido trabajando en los cursos.

Por tanto, determinamos que las categorías que definen las búsquedas de frecuencia de palabras en esta etapa preliminar, estaría basada en algunas de las funciones gramaticales de las palabras –verbo, sustantivos y adjetivos–. Este criterio tiene como propósito identificar qué se hace o se espera que se realice en los cursos; quiénes lo ejecutan, participan del proceso o dónde se realizan; y qué cualidades tiene el sujeto, la acción, concepto y/o producto a realizar.

De la misma manera se establecieron parámetros de exclusión que establecen distinciones entre la función y el contenido de cada palabra –pronombres, adverbios y artículos– (Duque 2015: 42). Esto debido a la variabilidad del significado que pueden tener las palabras, en relación con el contexto de dónde surgen, ya que es en estos segmentos localizados donde dichas palabras adquieren o completan su significado, y no de manera aislada (Duque 2015: 44).

Un ejemplo para entender esta mutabilidad de sentidos se puede ver en la frase de John Heskett (2002:5): “El diseño es diseñar un diseño para producir diseño.” donde al conjugar la “misma” palabra –diseño– se transforma el sentido del enunciado, cumpliendo propósitos diferentes.

La visualización de datos y algunas derivas interpretativas



Si bien, uno de los insumos principales para esta apuesta investigativa es la palabra, el diseño de información adquiere un rol relevante en este proceso ya que se convierte en una herramienta para la reflexión abstracta, como lo menciona el infografista Jaime Serra:

Nuestra forma de comunicación más concreta es la palabra. Pensamos en palabra; más aún: palabra escrita. Sin embargo, la imagen es la comunicación más veloz [...] La infografía es 'solo' la herramienta. Con ella se pueden narrar hechos o verdades, rea-

lidad o ficción. Existe un malentendido cultural e histórico que ha vinculado la infografía como herramienta al servicio de lo objetivable, pero en ninguna parte está escrito que esa sea su única posibilidad.⁵

En este sentido, los gráficos son nuestra principal herramienta para la identificación de tendencias y relaciones que numérica y textualmente son difíciles de reconocer y establecer. Aquí, el diseño de información y el lenguaje esquemático son un recurso para leer entre líneas, abrir sentidos, establecer conexiones imperceptibles, conceptualizar y explicar nuestro proceso.

Sobre los talleres

Para poder mapear e interpretar las relaciones entre los principales términos de cada taller y, por ende, del componente, se

realizaron dos filtros. Primero unas matrices generales por taller –del 1 al 8– que contenían las frecuencias de aparición de los verbos, sustantivos y adjetivos en los programas de 2013 a 2018. Luego se construyó una matriz que recogía las 5 primeras palabras de las matrices anteriores, sintetizando y jerarquizando términos para acercarnos a una primera relación de palabras clave que nos permitieran establecer las diferencias y similitudes de cada currículo.

⁵ Con la única distorsión que mi perspectiva, concepto ampliado de la infografía. Disponible en: <https://jaimeserra-archivos.blogspot.com/search?updated-max=2019-04-30T01:37:00-07:00&max-results=10&start=11&by-date=false>



Frecuencias de verbos T1 a T8

Conceptos	Taller 1	Taller 2	Taller 3	Taller 4	Taller 5	Taller 6	Taller 7	Taller 8
Desarrollar	5	0	4	5	3	4	0	0
Identificar	4	0	1	1	5	5	4	5
Asumir	0	5	0	0	0	0	0	4
Definir	0	0	0	0	0	1	5	0
Abordar	0	0	5	0	0	2	0	0

Visualización de datos preliminar - verbos

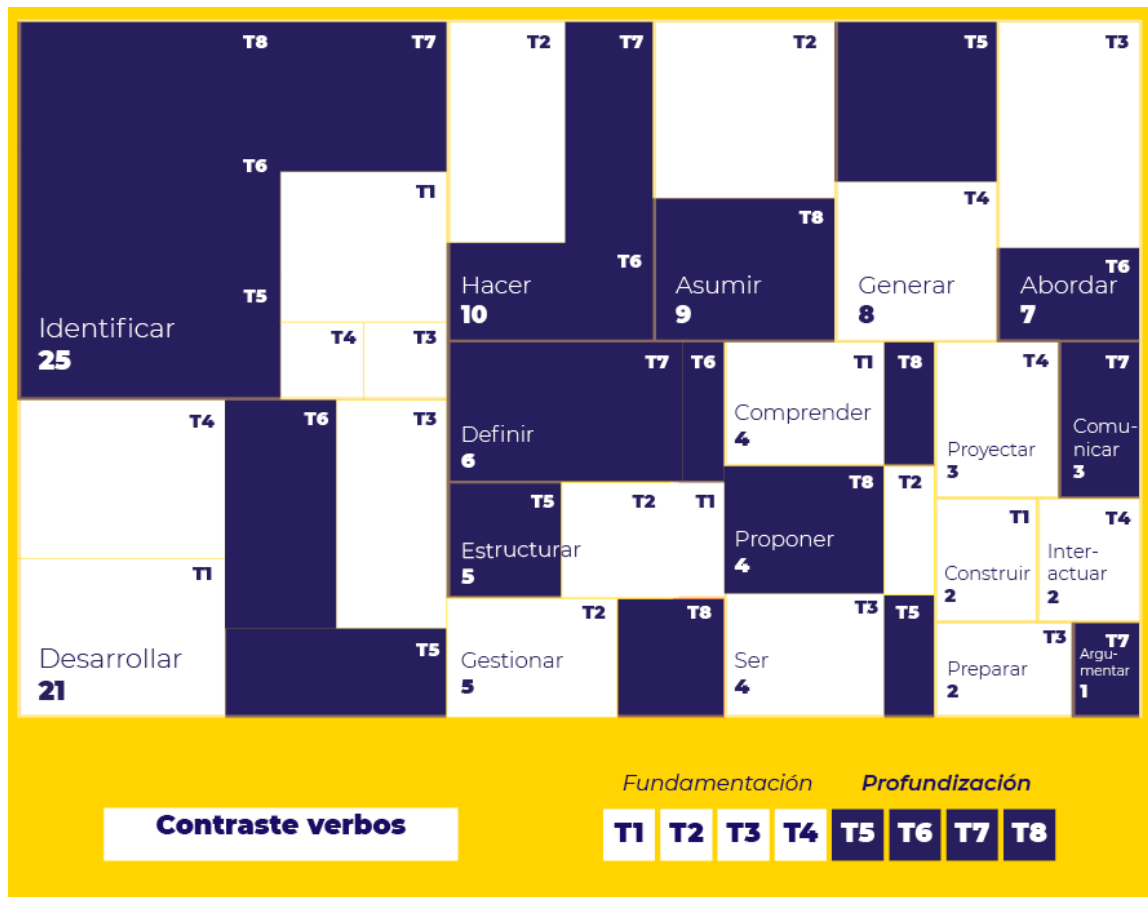
Estas frecuencias, como elemento numérico no nos dicen nada, solo comienzan a tener sentido al ser visualizados, pues es allí cuando encontramos algunos patrones y conexiones relevantes, que son matizados de acuerdo con el contexto en que se encuentran.

En este primer momento de análisis a partir de las visualizaciones de gráficos lineales y de mapas de árbol, pudimos inferir algunos aspectos que relataremos a continuación a partir de las relaciones entre verbos y sustantivos, ya que los adjetivos están siendo procesados en este momento.



Los verbos encontrados dan cuenta no solo de las acciones que se espera sean realizadas en el proceso de aprendizaje por el estudiante para el desarrollo de sus competencias, sino que también nos muestran las variables principales que comprende el acto de diseñar. Esto está fuertemente vinculado con el modelo de aprendizaje del programa fundamentado en el aprender haciendo planteado por Schön (1992) y su relación con el principio de indeterminación de

los problemas de diseño problematizado por Buchanan (1992). Es a partir de la acción-reflexión que el estudiante puede ir descubriendo o reconstruyendo la situación problemática que se desea transformar, para desde allí generar criterios y plantear alternativas de solución aún inexistentes, las cuales “en teoría” deberían ajustarse y responderán a las necesidades de los usuarios.



La visualización de los verbos muestra el acento de cada uno de los ciclos de formación en el componente. Para la fundamentación el aspecto más significativo está en el hacer, su propósito formativo es desarrollar competencias que le permitan tener control sobre la forma –ya sea de orden bidimensional, tridimensional o tipográfica– y los conceptos básicos para generar códigos a partir de sistemas de signos. Esta perspectiva de formación profesional

está vinculada fuertemente con el paradigma del diseño centrado en la forma, donde lo relevante es el desarrollo de un conocimiento “experto” que le permita aprender controlar aspectos morfológicos, técnicos, y funcionales. En contraste, en el ciclo de profundización se hace énfasis en la identificación y/o definición de problemáticas susceptibles de ser abordadas desde campos de acción que lo componen, como lo son la información, la identidad, la

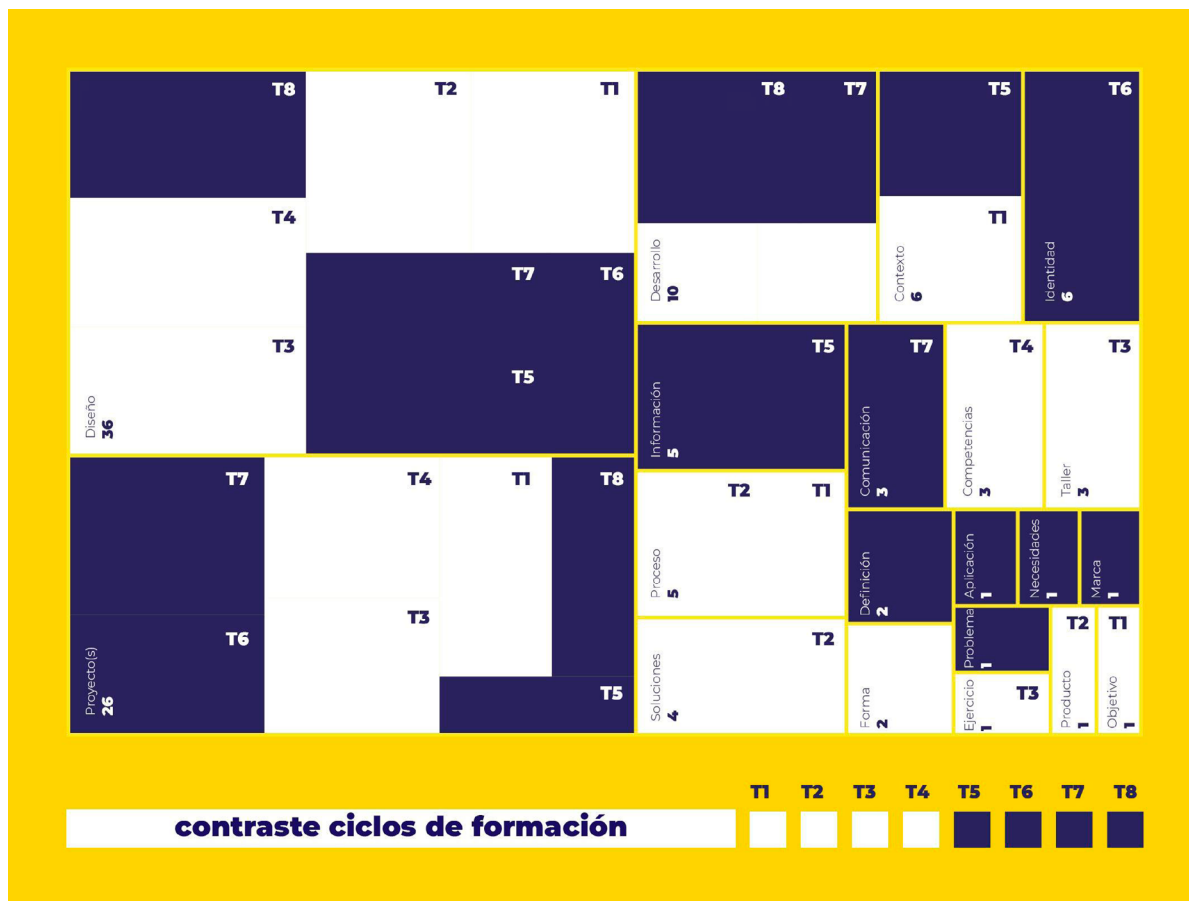


promoción y el diseño estratégico. En ese sentido, consideramos que esta característica es uno de los factores que posibilita que los estudiantes puedan ir transitando con un mismo proyecto en la profundización e ir develando diferentes dimensiones que configuran la problemática que se trabaja.

En el gráfico de los sustantivos nos parece interesante la ponderación intermedia que tienen las palabras contexto

e identidad, términos que pensábamos tendrían una mayor frecuencia de aparición, ya que son elementos clave en la configuración del Proyecto Educativo del programa. Respecto a esto, es importante determinar a qué hacen referencia para poder realizar una caracterización más detallada de sus significados.

A partir de las nuestras experiencias en el componente proyectual, y en especial las vividas en el ciclo de profundi-

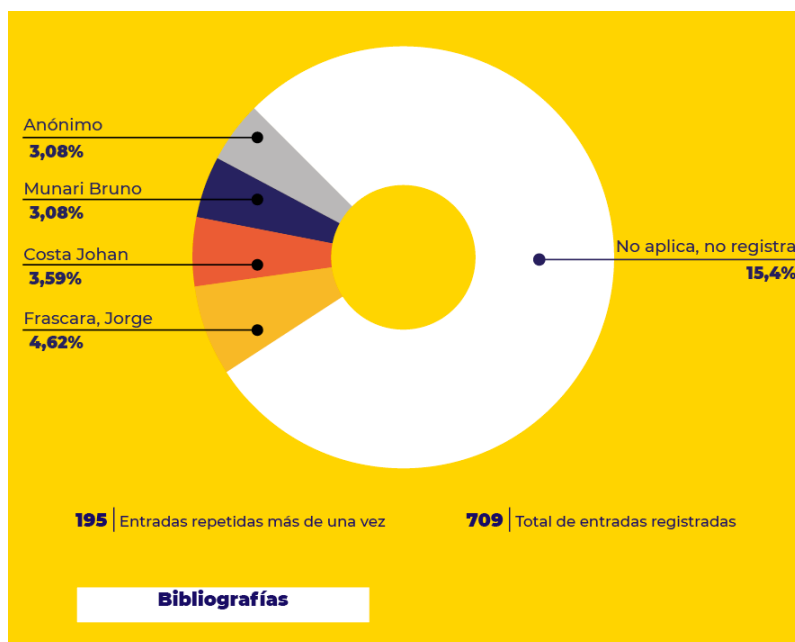


zación y los trabajos de grado, esperábamos encontrar de manera reiterada conceptos como lo colaborativo, el codiseño, lo cocreativo, lo sostenible, y lo comunitario; palabras vinculadas con lo relacional. Resultó sorprendente su ausencia en la tabla de síntesis, lo que nos lleva a preguntarnos sobre las razones que eliminan este rasgo que a nuestros ojos era muy significativo para expresar la consolidación de esta forma de entender y vivir el diseño en el programa.

Sobre las bibliografías de los trabajos de grado

La sistematización de las bibliografías registradas se realizó a través de matrices por año de graduación, y se encontraron 709 registros. En ellas además de precisar las frecuencias de aparición de los autores referenciados, se identificaron aspectos como: tipo de publicación, idioma, lugar de la edición, y género del autor.

La primera conclusión resultante de esta revisión es que el mayor número de entradas sistematizadas corresponde a errores o incongruencias en el registro de las fuentes. Este es un aspecto que debe ser tenido en cuenta en la forma en la que estamos escribiendo, asesorando y evaluando los trabajos de grado. Estos descuidos restan fiabilidad académica, impiden el desarrollo riguroso de análisis e investigaciones sobre el tema y limitan sus posibilidades de divulgación.

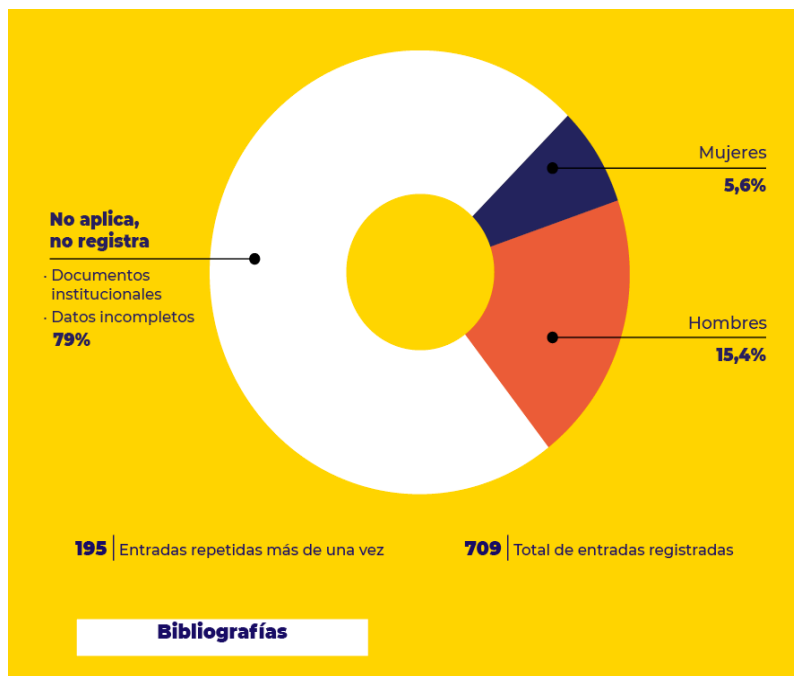


Entre los autores más citados aparecen Jorge Frascara, Joan Costa y Bruno Munari. Aunque son referentes académicos destacados por su trayectoria profesional y fueron pioneros en el desarrollo de reflexión teórica en caste-

llano, su vigencia actualmente es cuestionable, en tanto que hoy por hoy se destacan otros autores en el escenario académico, quienes han generado desplazamientos importantes a nivel discursivo como lo son el diseño para las transiciones, la innovación social, diseños sures, que tratan de problematizar el rol del diseño frente a las necesidades del mundo contemporáneo. En este sentido, habría que preguntarse por qué son los principales referentes, si sus textos son capitales para la disciplina o esto se genera por limitaciones en el acceso a otros recursos bibliográficos.

Al revisar el idioma de las publicaciones consultadas, es abrumadora la cifra tan baja que presentan las consultas en idiomas diferentes al español. Este dato puede estar conectado con las referencias a los autores más citados, si la barrera idiomática fuera más estrecha los referentes podrían ser otros y por ende los posicionamientos conceptuales y metodológicos también se transformarían. Es importante anotar que la producción bibliográfica en inglés es mucho más amplia que la que se produce en español, si bien esto nos muestra una geopolítica del conocimiento y sus discursos, es importante y necesario fortalecer procesos académicos que incentiven la lectura en una segunda lengua para ampliar el repertorio conceptual.

Para cerrar, un dato muy significativo para el semillero por su posicionamiento feminista, es la asimetría entre la cantidad de textos de autoría femenina que son referenciados, pues como lo muestra la gráfica, los hombres triplican en cantidad a las mujeres en el número de textos sistematizados. Esto abre la puerta a preguntas sobre el androcentrismo en la academia y las brechas en la producción del conocimiento, cuestionamientos que esperamos profundizar en el desarrollo de la memoria gráfica.



Notas finales

Esta tarea ha sido dispendiosa porque hemos encontrado que el archivo digital del programa de diseño gráfico está en construcción. Esta falencia ya había sido identificada en el proceso de autoevaluación del programa en 2017, y gracias a ello se está desarrollando un metadato para el registro exhaustivo los procesos académicos y así consolidar un archivo digital del programa a partir de un proyecto del plan de mejoramiento denominado Diseño con memoria. Esta actualización constante del archivo es relevante, no solo porque resguarda la memoria del departamento y los procesos académicos adelantados, sino

porque desde ahí se determina y se validan temas y acontecimientos sobre los que se debe hablar.

Por otro lado, esta indagación nos ha permitido encontrar que en nuestra formación como diseñadores el acento está en el desarrollo de competencias y métodos para crear artefactos que aún no existen para satisfacer las necesidades de un “otro” desde una perspectiva que aún privilegia el enfoque centrado en la forma y que subordina lo relacional y lo comunitario desde lo discursivo. De manera preliminar y especulativa creemos que estas ausencias y presencias tienen que ver con los contrastes entre los discursos y las prácticas, y cómo estas se conectan, se tensionan o se solapan, jerarquizando unos rasgos sobre otros.

Finalmente, creemos que el principal aporte de este proceso investigativo está en tratar de comprender cómo estas palabras que son utilizadas ampliamente para designar nuestra profesión y otros campos del conocimiento adquieren matices que dan cuenta de su significado en nuestro contexto, retratando las fisonomías del diseño que practicamos y nos imaginamos. Porque es a partir del encuentro y la intersubjetividad que se gesta en nuestra comunidad académica desde donde realizamos estos trazos, con los que creemos y queremos recrear no solo nuestro futuro profesional, sino el futuro de nuestro contexto.

Proyecciones

Asumimos este reto disciplinar de comenzar a escribir sobre el diseño, reconociendo que no es una práctica fácil y que como semillero tenemos poca experticia al traducir nuestras reflexiones en textos, pero entendemos que las reflexiones escritas son poderosas porque son fragmentos testimoniales de las transiciones del conocimiento; caminos que consideramos necesario empezar a recorrer. Para esto, el proyecto plantea talleres de escritura que tenemos pendientes para la consolidación de la memoria y que esperamos poder replicar dentro de nuestra comunidad académica. Con esto también queremos invitar a una transformación curricular dentro del programa que fortalezca la escritura y estimule la creación de textos que nos permitan reflexionar sobre lo que hacemos como diseñadores en el contexto.

Para continuar con esta apuesta investigativa consideramos necesario encontrarnos con diferentes miembros de nuestra comunidad académica para dialogar sobre las particularidades que hemos encontrado y compartir inquietudes sobre cómo el lenguaje que estamos utilizando ha venido constituyendo la forma de pensar y ejercer el diseño. Esta mirada dialógica del proyecto se ve potencializada con el evento *Tramas Gráficas, espacios de diálogo para la transformación del diseño*, pues desde allí queremos: estimular la conversación con pares académicos y actores sociales de diferentes contextos, donde más allá de intercambiar puntos de vista sobre temas o conceptos, esperamos generar o estrechar vínculos que nos permitan ampliar nuestra comunidad y fortalecer los procesos de diseño que estamos adelantando.

Referencias

Buchanan, Richard

1992 *Wicked problems in design thinking*. *Design Issues*. 8 (2): 5-21.

Comité Académico de la RAD

2008 *Fundamentos del diseño en la universidad colombiana. Aspectos curriculares de los programas de estudio*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.

Duque, Eladio

2015 *Análisis de contenido mediante análisis de palabras clave: La representación de los participantes en los discursos de Esperanza Aguirre*. *Mediaciones Sociales*. 13 (2014): 39-73.

Heskett, John

2005 *El diseño en la vida cotidiana*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Rodríguez Morales, Luis

2004 *Diseño: estrategia y táctica*. México: Siglo veintiuno editores.

Santander, Pedro

2011 *Por qué y cómo hacer Análisis de Discurso*. Cinta moebio. (41): 207-224. Disponible en: www.moebio.uchile.cl/41/santander.html

Serra, Jaime

2018 *Con la única distorsión que mi perspectiva, concepto ampliado de la infografía*. Disponible en: <https://jaimeserra-archivos.blogspot.com/search?updated-max=2019-04-30T01:37:00-07:00&max-results=10&start=11&by-date=false>

Schön, Donald A.

1992 *La formación de profesionales reflexivos. Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje en las profesiones*. Madrid: Paidós.

Mnemósine / Memoria

Una línea de polvo trazada por el continente

Santiago Rueda

Una línea de polvo, arte y drogas en América Latina ha sido esencialmente una investigación sobre la guerra a las drogas en el contexto colombiano y latinoamericano. El proyecto comprende dos libros, un amplio recorrido por espacios expositivos públicos y privados, en Argentina, Brasil, Bolivia, Ecuador, Colombia y México y Uruguay, como también conferencias, encuentros, ensayos cortos, artículos, y textos de exposiciones publicados en la última década. En él, han participado más de cincuenta artistas, y han colaborado artistas, críticos de arte, curadores, periodistas y gestores de los siete países anteriormente mencionados. Este texto recoge lo que ha sido este proyecto, y su desarrollo en el contexto de la permanente guerra a las drogas que padece Colombia.

Bratató y Broadway

Cuando desarrollaba mis estudios doctorales en la Universidad de Barcelona, decidí trabajar sobre Miguel Ángel Rojas, un artista notable con bibliografía asociada escasa y cuya obra apenas había sido estudiada.

De hecho, sobre el artista solo existían tres artículos de importancia, escritos por Eduardo Serrano (1981), Raúl Cristancho (s.f.) e Ivonne Pinni (1989). Esta investigación académica fue ganadora del Premio de ensayo sobre el campo del arte colombiano, del Instituto Distrital de las Artes de Bogotá, bajo el título, *Híper, Ultra, Neo, Post, Miguel Ángel Rojas, 30 años de arte en Colombia*,¹ en el año 2014. En el último capítulo del libro, “Narcowboys”, me ocupé de las obras que desarrolló el artista con botones de hoja de coca y dólares, en las cuales trataba temas como las fumigaciones aéreas, el empoderamiento de los narcotraficantes y su participación en la guerra, el Plan Colombia, y la eterna coca-colonización. Una de sus obras lo resume todo: “Bratata”, realizada con botones de hoja de coca sobre papel, una versión de la obra de 1964 de Roy Lichtenstein “As I opened fire”. La imagen original, un *close up* de los cañones de dos ametralladoras de las que sale fuego —¿o Coca-Cola?—, al ser realizada por Rojas simula la acción simultánea de dos pitilleras ocupadas en absorber frenéticamente “rayas” del alcaloide. Rojas reemplaza la frase que acompaña la viñeta original “That my ship was below” por la frase “Addiction storm”—tormenta de adicción—, para dejar claro que son la demanda y el consumo de droga, de recursos naturales, de vidas humanas, las que promueven la oferta. Así, el artista intentaba tocar el extremo terminal de la larga cadena del narcotráfico, cuestionando la responsabilidad de los países consumidores. Dos años antes el artista había presentado “Broadway”, realizada con hojas de coca y limpiatipos,

¹ “Híper-Ultra-Neo-Post: Miguel Ángel Rojas: Treinta años de Arte colombiano”. Instituto Distrital de Cultura. Bogotá. 2005. <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/publicaciones/impresas/categorias.php?cat=artesplasticas>

una instalación donde a ras de suelo y en los bordes de las paredes del Museo de Arte de la Universidad Nacional, Rojas simuló un grupo de hormigas que en línea transportaba a su carga—pedazos de hoja de coca—y desaparecían en una de las tomas eléctricas de la sala. Las hormigas que arrastraban el enorme peso de su carga ilegal simbolizaban ‘la multitud’, ese conjunto global de los explotados y sometidos, las desposeídas masas migrantes ilegales, en palabras de Hardt y Negri (2002:361) “movilizadas hacia los radiantes horizontes de la riqueza y la libertad capitalista”, tan presentes para nosotros hoy, veinte años después, con la crisis migratoria venezolana y hondureña.

Panacea phantastica

En el año 2006 participé en la tercera versión del Premio Nacional de Crítica de la Universidad de Los Andes y el Ministerio de Cultura. El ensayo finalista “Panacea phantastica”, escogido para ser publicado junto a otros tres textos, se ocupaba del trabajo del artista colombiano Wilson Díaz. Su ingesta de semillas de coca y posterior defecación en el Festival Watamula en Curazao, que causó conmoción y confusión en los organizadores del certamen; su texto “Cómo obtener 1 kg de cocaína de alta calidad en 20 pasos, con la mejor economía de materiales”; su serie fotográfica “The gardener;” junto a su obra en neón “*Erytroxylon novogranatense*”, me sirvieron para plantear algunas reflexiones sobre las vanguardias experimentales en Latinoamérica, el *performance*, el minimalismo, el mercado del arte y de las drogas. En dicho ensayo argumentaba que Díaz estaba retomando materiales, proposiciones, estructuras, procesos

y procedimientos de la modernidad capitalista con la estrategia antropófaga que autores como Paulo Herkenhoff (2001),² Guy Brett y Catherine David (1992) encontraban en el arte latinoamericano de ese momento. Esta antropofagia, entendida como la “capacidad de devorar y procesar sentidos, dominarlos y darles nueva dirección y sustancia” (Herkenhoff 2001:50), se encontraba en el trabajo de Díaz, quien come la planta prohibida para crear y escribe la receta para cocinar un kilogramo de cocaína. Estos gestos somáticos señalaban algo que el capitalismo salvaje tiende a olvidar: la coca, ante todo, es un alimento.

En el año 2009, se publica *Una línea de polvo. Arte y drogas en Colombia*, ensayo ganador de la Colección de ensayos sobre el campo del arte colombiano, donde se ofrecía un análisis de la relación entre las artes visuales y el fenómeno de producción y tráfico de drogas en Colombia, desde los inicios del problema en la década de 1970 hasta ese momento. También establecía puntos de vista que pretendían enriquecer las problemáticas asociadas: las relaciones productivas, la internacionalización económica y el neocolonialismo; los contextos de fronteras, legalidad e ilegalidad, el devenir de las soberanías nacionales; la prohibición, los usos recreativos de las drogas y la adicción, ésta última entendida como reflejo y respuesta a la sociedad de consumo, y como problema de salud pública eran tratados. Todo esto a través de la interpretación de los trabajos de Jaime Ávila, Beatriz González, Juan Fernando Herrán, Fernando Arias, Chócolo, Nelson Guzmán Avellaneda, Víctor Escobar, Leonardo Herrera, Nadin Ospina, Camilo Restrepo y los ya

² Para Herkenhoff como “procedimiento cultural y político, que no se apoya en temas”, si no que utiliza “la producción de lenguaje por absorción de fuentes heterogéneas” (2001: 50-51).

mencionados Miguel Ángel Rojas y Wilson Díaz. En la conclusión de dicho ensayo señalaba que el género narco en las artes visuales utilizaba el documento y la taxonomía fotográfica, la alusión al territorio y al paisaje, la botánica política, la ironía, la parodia, las masticadas hojas de coca y un sentido del humor que por fuerza de las circunstancias era y es habitualmente negro. Afirmaba, finalmente, que el desafío consistía en encontrar la manera de evitar los clichés y los estereotipos que abundan sobre el tema, evitando la proyección etnográfica y la búsqueda de nuevas maneras de percibir y hallar narrativas, siguiendo a Kevin Power (2000:31) para quien “lo importante es salir del silencio y aprender a escuchar porque puede que la esencia de la narrativa no esté en comunicar lo que pasa por la cabeza de uno sino lo que pasa por la cabeza de los demás”.

Tres años después, en la octava versión del Premio Nacional de Crítica, se publica el ensayo finalista “Figuritas en el suelo”,³ un texto corto sobre la obra del mismo título del artista Camilo Restrepo, quien trabajó sobre el consumo de pegamento por parte de jóvenes en Medellín, quienes ante la prohibición de comprar el bóxer, se encontraron frente al tráfico ilegal de pequeñas bolsas plásticas impregnadas de dosis para inhalar.

De Rosario (sin tijeras) a Punta del Este

Después de haber realizado una residencia curatorial en la ciudad de Rosario, Argentina, en el año 2012 propuse

³ El texto también fue publicado en el catálogo del premio Luis Caballero (Rueda 2013).

a Roberto Echen, director del Centro de Expresiones Contemporáneas –CEC–, de Rosario, la primera versión de la exposición *Una línea de polvo. Arte y drogas*. Se realizó en noviembre de 2012 con la participación de Fabián Montenegro, Chócolo, Adriana Bustos, Cristina Ochoa, Nelson Guzmán, Seta, Dana Wyse, Roberto Indiana, Elkin Calderón y Leonardo Herrera. Para ese momento Rosario se estaba convirtiendo en la capital narco de Argentina y se encontraba en el inicio de una guerra entre organizaciones criminales que logró duplicar su tasa de homicidios entre 2010 y 2014. Por su posición geográfica y sus puertos, por su crecimiento inmobiliario y la marginación de buena parte de su población joven, la ciudad se convirtió en un núcleo narco, un punto de entrada al sur del continente en la ruta Sinaloa-Medellín-Rosario.

Las siguientes versiones de la exposición se realizaron en Río de Janeiro en el espacio independiente Barracão maravilha y en la Octava versión de la Bienal SIART en La Paz, Bolivia, asistiendo como curador invitado con este proyecto. En La Paz se encuentra el pintoresco Museo de la Coca y cerca de ahí, Tiahuanaco, centro de las artes y las ciencias de los antiguos habitantes de la hoy nación boliviana, situado a 15 km del lago Titicaca y habitado desde hace más de 3000 años. En algunas de las figuras de este centro ceremonial, pueden verse los retratos de hombres con la mejilla hinchada, masticando la hoja de coca. Sorprendía la enorme diferencia en el respeto y uso hacia la coca que existe en Bolivia y la existente en Colombia. Sorprendía y sorprende, la manera en que Bolivia logró un éxito rotundo en su erradicación de cultivos ilegales de coca, acudiendo a la concertación con las comunidades indígenas y campesinas, a la titulación de tierras, al monitoreo conjunto con

la ONU, a la expulsión de la DEA; sin recurrir a las fumigaciones aéreas ni al tratamiento punitivo del campesinado como sucede en Colombia.

La siguiente versión de la exposición tuvo lugar en la sala de exposiciones de la universidad FLACSO en Quito, Ecuador, en agosto de 2014.

En noviembre del mismo año a Oaxaca, México llega también *Una línea de polvo*, coincidiendo con las celebraciones del día de muertos, que existen desde tiempos prehispánicos. En ese momento, el país se encontraba viviendo la guerra entre los llamados Caballeros templarios, y los nacientes grupos de autodefensa, y enfrentaba la peor fase de las narco-guerras, de sus poderosos carteles entre sí, y contra el Estado.

En junio de 2015 fui invitado por Francilins Castilho, antropólogo, artista y gestor cultural a la residencia que realizaba en Cemiterio do Peixe, al interior de Minas Gerais en un lugar ritual donde no existían comunicaciones telefónicas ni de otro tipo. La residencia artística, llamada “Morte e magia nas artes visuais” invitaba a creadores que trabajaran con esos parámetros. Allí, en una de las pequeñas casas que se habitan una sola vez al año para las celebraciones religiosas de San Miguel Arcángel en cada mes de agosto se instala una nueva versión de la exposición. En octubre del mismo año, la muestra fue recibida por el Centro Cultural Kavlin, en Punta del Este, Uruguay. Se realizaba en el primer país en el mundo que legalizó la producción, comercialización, tenencia y uso recreativo y medicinal de la marihuana, un proceso que se hizo efectivo sólo hasta julio de 2017, pero que inicio con la aprobación de la Ley 19712 en el año 2013.

Post scriptum

Tendrían que pasar dos años para que la muestra pudiese ser realizada por primera vez en Colombia, a pesar de los repetidos intentos tanto en convocatorias como en solicitudes a museos y espacios institucionales de diferentes ciudades del país, donde siempre respondieron con evasivas ante la propuesta de realizar la muestra. Solo gracias al curador del Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, Juan David Quintero y a su director Gustavo Ortiz, la muestra pudo realizarse otra vez en el mes de noviembre en Bogotá, reuniendo 44 artistas de Argentina, Brasil, Canadá, Colombia, Bolivia, México y Estados Unidos. *Una línea de polvo en América Latina*, llega a su versión más extensa, invitando por primera vez a varios artistas que por la naturaleza de sus obras y por los recorridos, no habían podido ser incluidos en versiones anteriores. También participaban artistas que en estos últimos años se han acercado el tema, a veces por primera vez, y fueron invitados nuevamente quienes ya habían colaborado en las versiones anteriores.

En los meses preparativos a la exposición, Con{tensión} editorial, y su director Pierre Valls, proponen realizar un nuevo libro que resumiría la experiencia itinerante y editorial del proyecto. *Post Scriptum, una línea de polvo, arte y drogas en América Latina*, se construyó a partir de textos escogidos, propios y de críticos de arte, escritores, periodistas y artistas que escribían sobre sus propias obras.

Guillermo Vanegas participó con “Balada”, su texto sobre Ana María Millán, Breyner Huertas fue invitado con la reseña que escribió para Art Nexus de la exposición de Edinson Quiñones en ProArtes, Cali, *Paisajes escamosos*. Jorge Osorio participó con un texto inédito sobre Jim Fankugen, “Coma callao”. Roberto Echen, el ya mencionado

director del CEC de Rosario, envió el texto “El arte de cocinar”, sobre el proyecto “Cocina” de Pierre Valls. El escritor Wilson Rojas participó con “Esto no es una pipa”, sobre el Colectivo paramédicos. El periodista Fernando Salamanca colaboró con un fragmento de su artículo “El Cuevas de la Casa Medina”⁴. Los artistas que escribían sobre sus propias obras eran Margarita García, Nadia Granados, Felipe Barreiro, Zoraida Díaz, José Luis Rojas, Christian Abusaid y Mónica Iturribarría. Se incluyó el artículo de Alberto Lleras Camargo, “En portada de Time”, texto premonitorio publicado en las *Lecturas dominicales* de El Tiempo en 1979 y en el cual el expresidente colombiano predecía lo que serían la relaciones entre este país y los Estados Unidos gracias, o por desgracia, a la guerra a las drogas. Y finalmente, los textos propios, escritos en el periodo 2009-2017, “Figuritas en el suelo”, “Los mártires”, “La esnifadora”, “Un archivo no tan muerto”, completaban el libro.

En la ciudad de los parques

Una nueva versión de la exposición se presentó en Bucaramanga en 2018, en el Instituto Distrital de Cultura, y en la Sala Bucarica de la Universidad Industrial de Santander. Incluyó 53 artistas, y contó con un catálogo impreso y un vídeo documental.⁵

⁴ El artículo completo fue publicado en la revista *El malpensante* y puede encontrarse en https://www.elmalpensante.com/articulo/3768/cuevas_de_la_casa_medina

⁵ El documental titulado *Una línea de polvo*, puede verse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=jd-MHo65dNc>

La exposición se vio enriquecida por visitas a Cali y a Río de Janeiro, donde se sumaron nuevos artistas. Ernesto Ordóñez, Jesús Hdez-Güero, Vanessa Ortiz de Cali, los colectivos Starr y Cactus Intactus, Leo Ayres y Natali Tubenchlak de Brasil fueron invitados por primera vez a la exposición.

Cactus intactus de Brasil nos trajo a Neville d'Almeida, quien creó las míticas “Cosmococas” junto a Helio Oiticica, en el video “DogNeville”, presentado en la exposición. Es necesario detenernos en d'Almeida y Oiticica, pioneros en el uso de la cocaína como una sustancia plástica. Sus “Cuasi cinema. Blocos experimentos con Cosmococa”, realizados a inicios de los años 1970 eran incursiones experimentales donde se combinaba la proyección de diapositivas de portada de revistas con fotografías de personajes famosos—Luis Buñuel, Jimi Hendrix, Marilyn Monroe—cruzadas por líneas de cocaína, acompañadas de una banda sonora, todo esto como escenario para una serie de participaciones sugeridas para hipotéticos amantes del arte. Realizadas en Nueva York, justo al inicio de la guerra las drogas que emprendió el gobierno de Nixon en 1971, estas intervenciones, aún en ese entonces eran consideradas como problemáticas, por el uso de una sustancia prohibida, y podríamos decir que muy mal comprendida.

En “DogNeville”, el video participante en *Una línea de polvo*, en el cual el colectivo Cactus intactus entrevista a d'Almeida, este último afirma, al preguntársele por las Cosmococas:

La transgresión es de la imagen, la transgresión es poética. Las personas están comenzando a volverse cobardes, a volverse miedosas. Vivimos en tiempos de hipocresía. Seremos conocidos de aquí

a 30, 40, 50, 100 años así: en aquella época, esos idiotas vivían sobre unas leyes totalmente moralistas, hipócritas. Eso puedes, eso no puedes. De ese veneno sí puedes, de ese veneno no puedes. Yo estoy totalmente a favor de la legalización de las drogas, de todas las drogas. ¿Entendió? Yo creo que si el cigarrillo puede ser fumado y la bebida puede ser tomada, no se puede prohibir. “La culpa es de la droga”... ¿es de la droga...? La culpa es de la desigualdad social. Somos los campeones mundiales de la injusticia social. ¡Brasil, campeón mundial, de la injusticia social!

En su libro *Helio Oiticica e Neville d'Almeida: Cosmococa*, el investigador Max Jorge Hinderer Cruz (2014) señala el rechazo histórico que estas obras han tenido. Según Hinderer, las Cosmococas y este periodo de la vida del artista, han sido recurrentemente consideradas como parte de lado oscuro de la vida de Oiticica por parte de los historiadores del arte latinoamericano, como Luis Camnitzer y Mari Carmen Ramírez. El “tropicalismo farmacológico de los dos artistas brasileiros en exilio” en palabras de Hinderer Cruz, ha sido

tratado con deliberado desprecio por parte de los supuestos exponentes de la historia del arte político latinoamericano. Yo no podía entender: ¿por casualidad no veían que la historia de la coca, y luego de la cocaína en la que d'Almeida e Oiticica se inscribían era profundamente política e intrínsecamente ligada a la historia de la economía y de la lógica colonial, hasta el día de hoy? ¿Que la coca es inseparable de la propia resistencia al co-

lonialismo pre-republicano, inseparable también de la organización anarcosindicalista en el continente americano en el siglo **XX**, e inseparable de la subsecuente criminalización de la lucha de los movimientos sociales hoy por parte de las Naciones Unidas? (Hinderer 2014: 122, traducción libre).⁶

La eterna primavera

En mayo de 2019, la exposición es invitada al evento *Bienvenidos a incomodar*, en Medellín, realizada en el mítico hotel Nutibara. En esta ocasión, se ocuparon ocho habitaciones del hotel, una obra del *art déco* que fue por décadas símbolo de la ciudad, en el *boom* narco pasó a manos de un conocido gerente deportivo, uno de los primeros extraditados a Estados Unidos, presidente del Atlético Nacional. Nutibara hoy, es un hotel en, lo que podríamos llamar, franca decadencia. Al contar con ocho habitaciones contiguas, se logró separar los temas que ya con más de 60 artistas permitían su agregación: cultivos, consumo, narcoestética, uso y abuso, guerra a las drogas, despenalización y uso controlado.

En esta oportunidad, participó el colectivo Échele cabeza, con un punto de atención para quienes quisieran informarse sobre sustancias psicotrópicas, realizando pruebas a las sustancias, esto último con el único fin de prevenir la intoxicación y el envenenamiento de los usuarios de sus-

⁶ Para el autor, en el fondo lo que se refleja es la continuación del enfrentamiento entre la cultura política de la izquierda organizada, representada al menos en su ética por Camnitzer y Ramírez, y los movimientos marginales y vanguardistas de los años 60 y 70, que se valían de la transgresión moral y sexual.

tancias ilícitas, en festivales de música y eventos a gran escala.⁷ Con su participación se abría una brecha donde la acción social, se combinaba con la acción plástica.

Al mismo tiempo, el artista Harold Ortiz, creador de Bienvenidos a incomodar, decidió iniciar el proyecto Radio Paranormal, un espacio proyectado para hacer unas grabaciones en el edificio Mónaco, antes de su demolición, aprovechando los espacios de reflexión que el Museo Casa de la Memoria y la alcaldía de la ciudad articulaban para entender qué significaba este edificio.

A pesar de que se negó la posibilidad de realizar los programas de radio allí, la semilla quedó sembrada y Radio Paranormal ha existido en Bogotá, Medellín y Pereira, en sesiones donde han participado los artistas X Andrade, Edwin Sánchez, Edinson Quiñones, Cristina Ochoa, Benjamín Jacanamijoy, John Chaves, el Colectivo Paramédicos, el caricaturista Chócolo y el curador Juan David Quintero, entre otros. Así, se realiza una serie de grabaciones que serán emitidas públicamente en Medellín en este fin de año, y que quedarán como un archivo para consultar discusiones alrededor del tema.

Alternativas

El desdoblamiento de la exposición se ensayó una vez más en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño en agosto, cuando se realizó la exposición *Re-vistas, vídeos y narco archivos*, una exploración de la hemeroteca, que es parte de la biblioteca especializada en política colombiana de

⁷ Véase el sitio web del colectivo: <https://www.echelecabeza.com/>

la Fundación. Para ello, escogí concentrarme en dos publicaciones, las revistas *Alternativa* y *Semana*. Mientras la primera cubría el origen del fenómeno de manera rigurosa, desde 1974 hasta su cierre en 1980, por las presiones del gobierno Turbay; la segunda, que copiaba el diseño editorial de *Alternativa* en sus inicios, se convertiría hasta el día de hoy en la principal revista actualidad política del país. Respondiendo a varias de las obras ya mencionadas, y que tratan por ejemplo el Proceso 8000, la violencia terrorista de los años 80 y 90, la bonanza y la legalización de la marihuana, las narcoestéticas y los narcotoures en Medellín, los usos ancestrales de la hoja de coca, la llegada de la amapola a la cordillera Central en los años 90, se fue constituyendo una muestra con artículos escogidos de las dos revistas, que dialogaban directamente con obras específicas. En esta ocasión, las mesas y vitrinas sirvieron para replicar la experiencia de un archivo, de una biblioteca, que se expandía en las múltiples pantallas que exhibían los vídeos de X Andrade, Rened Varona, Marcelo Verástegui, Vanessa y Harold Ortiz, Nadia Granados y Fernando Pareja, entre otros.

Gracias a las preguntas de los mediadores contratados por la Fundación, que tenían dificultades en explicar ciertas obras de la exposición, iniciamos una serie de diálogos en la que participaron los artistas que vivían en la ciudad, o que pasaban por ella, y que estaban en la muestra, y que pudieron dar su testimonio de por qué y cómo habían hecho su obra, entre ellos Margarita García, Marcelo Verástegui, X Andrade, Esteban Borrero. Y otros visitantes como Cristo Hoyos, Carlos Duque, quien trabajó en *Alternativa* y *Semana* y coincidentalmente exhibía sus fotografías

recientes en otra de las salas de la Fundación, e incluso Michael Taussig, quien visitó la exposición sin decir ni mu.

Estas visitas me dieron la oportunidad de entender que una exposición también esencialmente es una plataforma por desarrollar y no un resultado final. Quizá porque en las ediciones anteriores de *Una línea de polvo* los días de permanencia en otras ciudades eran los de montaje e inauguración, y se dejaba en manos de las instituciones y los espacios lo que sucediera después, no se había podido desarrollar de una manera sostenida una serie de diálogos que permitieron elaborar los temas, resolviendo preguntas, y donde se escucharon muchas voces.

Una exposición, entonces, es realmente un espacio para educar, socializar, sensibilizar, discutir y elaborar. Muchas veces en el campo del arte, nos olvidamos de que todo el trabajo previo, la elaboración de las obras, no es el resultado final, es apenas una parte integral de lo que constituirá su vida posterior, su puesta en escena. El diálogo de unas obras con otras, y con el espacio, donde se realiza una exposición, es un paso posterior, es otro juego donde el evento, el espacio, con todas sus connotaciones, físicas y simbólicas, y las particularidades de cada público en cada ciudad dan otra vida a las obras de arte.

Posteriormente, en el pasado mes de septiembre se realizaría una nueva versión de la muestra, titulada *Más que narco vídeos, una antología del arte y las sustancias ilícitas*, Esta vez en el Instituto de Bellas Artes de Cali. Era la oportunidad de agradecer en su ciudad a artistas como Juan Melo, Ernesto Ordóñez, Line Hincapié, Leonardo Herrera, Ana Millán, José Horacio Martínez, Vanessa Ortiz, y algunos otros como Ernesto Restrepo y Juan Uribe, que se sumaron para esta ocasión. Todos estos artistas caleños han partici-

pado en la muestra, y ha sido en Cali donde el tema se ha tocado con más honestidad y profundidad. En el día de la inauguración se presentaron tres performances: en el primero, “Vestigio”, de Guillermo Marín, el artista se cubrió de tejidos vegetales y fragmentos de tejas de Popayán, como un espíritu vegetal, subterráneo, suprimido, musgo, fique, yerba. El segundo de Ernesto Restrepo, quien instaló una sala donde llevó a cabo una conversación sobre los efectos del alcohol en la historia del arte y los artistas en Colombia. El tercero, más que un performance, era la presentación del proyecto Cocola⁸ del historiador argentino residente en Bolivia Hernán Pruden, quien ha creado un sitio web donde reúne una historia de la música dedicada a la cocaína, que va desde Carlos Gardel hasta la salsa choke. El sitio comprende 168 canciones de géneros como: tango, folk, blues, country, música andina, mambo, son cubano, salsa, vallenato, heavy metal, reggae, funk, disco, entre otros.

Quisiera detenerme en este proyecto pues constituye un claro ejemplo de cómo la investigación histórica, en este caso de dos sustancias o de una sola, canalizada a través de la historia musical, puede convertirse en una herramienta para acercarse el tema, más allá de la sequedad de los datos científicos, más allá de la repetición de los argumentos que una y otra vez hemos repetido hasta la saciedad, más allá del frío de las palabras.

⁸ Véase el sitio web del proyecto: <http://proyectococola.com>

Plata y plomo

Y como las actitudes devienen en formas, y las experiencias en el campo se llevan a las palabras, en este mismo año se publica *Plata y plomo, una historia del arte y las sustancias ilícitas en Colombia*. Una vez más, esta fue la oportunidad no solo de contar la misma historia, sino de acercarse al lector común y valerse de las obras de arte, algunas de las cuales ya hemos visto, para permitirle entender, a través de la cruda historia de la Colombia reciente, a través de las hélices enigmáticas de las obras de arte de nuestros artistas, el porqué de un performance, el porqué de un texto en vez de una imagen en una obra de arte, el porqué de un performance en vez de un dibujo o una pintura, y a la vez, por qué la validez de la pintura y del dibujo hoy. También era la oportunidad de explicar qué es un collage, qué es una cita, quién es Antonio Caro, o quién fue Carlos Pizarro.

En este intento en 16 capítulos, y partiendo de 16 obras, era necesario también decir cosas nuevas. Hablar por ejemplo de la conexión cubana, uno de los puntos de partida del tráfico de Medellín hacia el mundo, entrar en la historia del partido Liberal y el Conservador, y conocer sus relaciones con el tráfico de drogas desde inicios de los años 70. También era la oportunidad de hablar de las plantas sagradas, y de las nuevas sustancias. Del deporte, del fútbol especialmente, como campos sumergidos en la narcosis, y a la vez, la oportunidad de interpretar “El altar” de Beatriz González, donde René Higueta comparte el campo pictórico con los asesinos de Luis Carlos Galán.

Un nuevo libro también es la posibilidad de conocer nuevos autores, así, por ejemplo, una cita postergada con Antonio Escohotado, el legendario historiador de las drogas

se dio a través de YouTube, conociendo más que sus textos, su voz y sus ideas. Hans-Cristian Dany y su libro *Speed*, una erudita historia de las anfetaminas. Norman Ohler y su *High Hitler*, dedicado al estudio del uso de las anfetaminas y las metanfetaminas en el tercer Reich y en el cuerpo de Adolfo Hitler. También están presentes los autores colombianos, Eduardo Sáenz Rovner, y sus artículos de las mafias colombianas en las décadas de los 50, 60 y 70; los artículos de Alfredo Molano; el antropólogo Michael Taussig (2003), y su museo de la cocaína, que es más un libro sobre minería que sobre el alcaloide. Los estudios sobre el tráfico ilícito de drogas publicados por el PNUD en 1997, y la Universidad Javeriana en el 2018; los artículos de los conferencistas del Simposio Colombiano Internacional Cultura y Droga, de la Universidad de Caldas, publicados por la revista *Cultura y drogas* de dicha universidad,⁹ los textos sobre la clase emergente al despuntar la década de los 80 del psicoanalista Álvaro Villar (1984) y el arquitecto Alberto Saldarriaga, y como no, los textos sobre el 'fúa' y la 'vareta' del cineasta Carlos Mayolo contenidos en sus divertidas memorias, *¿Mamá qué hago? Vida secreta de un director de cine*.

Y, así como están los cineastas, están las películas, la trilogía de Medellín de Víctor Gaviria: *Rodrigo D no futuro*, *La vendedora de rosas* y *Sumas y restas*; *El Smiling Lombana* de Daniel Abad, sobre su abuelo artista y decorador, pero también traficante de cocaína, y las películas basadas en las novelas de Philip K. Dick, como *Minority Report* y *A scanner darkly*.

⁹ Revista Cultura y droga, enero-diciembre 2006. Universidad de Caldas, Manizales. Puede leerse on-line en: <http://culturaydroga.ucaldas.edu.co/index.php/site-map/articles/107-vol-13-espanol>

Últimas líneas

De todas estas experiencias, pueden sacarse varias conclusiones:

Una investigación histórica, puede convertirse en una exposición.

De la misma manera, una exposición, sin proponérselo, puede desdoblarse en una investigación escrita, y posiblemente, una publicación.

Una exposición, o una publicación, pueden generar un proyecto de radio, ya sea por el tema, pots sus protagonistas o por el espacio donde se intersectan.

Una línea de polvo comenzó con 11 artistas, y ha llegado a tener 65 artistas participantes. Una exposición, entonces, puede crecer más rápido que la inflación.

Con respecto al tema que los inspiró, hay que declarar que esencialmente realizar *Una línea de polvo* y sus versiones subsiguientes, fue importante para percibir el tremendo desconocimiento que existe en la sociedad sobre las drogas y, sobre todo, sobre la verdadera naturaleza de la guerra a las drogas a la que hemos estado sometidos durante ya casi medio siglo. Anualmente, esta guerra produce 150.000 homicidios en países como Colombia, México y toda Centroamérica. Pero solo el 0,6 % de esta cifra corresponde a muertes por consumo de cocaína. Del total del presupuesto destinado a la lucha contra las drogas, el Estado colombiano usa el 68 % en hacer la guerra y solo

el 4 % en programas de prevención y desintoxicación para consumidores. La mayor parte de la ganancia del mercado ilegal de cocaína se queda en los países consumidores, pues mientras en Colombia el kilo de cocaína equivale a \$ 1000 pesos, en Estados Unidos y Europa llega a valer \$ 130.000. Estas cifras y tantas otras, son ignoradas por el gobierno actual, con sus crecientes medidas a favor de las fumigaciones tóxicas, la prohibición de la dosis personal y la persecución a los consumidores.

Como consecuencia de toda esta experiencia, es necesario y, por qué no decir, urgente, que asumamos una participación activa en contra de la guerra actual contra las drogas, y que consideremos las propuestas que grupos como estos vienen desarrollando, por más que sorprendan a nuestra moral tradicional. La política prohibicionista no funciona, y al contrario es necesario pensar en otras alternativas. *Una línea de polvo* ha sido una investigación hecha desde el Sur global, pensando en problemáticas globales desde un contexto específico. Puede que sea un ejemplo, no el mejor de todos, pero sí una experiencia que se ofrece generosamente para contribuir a solucionar una problemática impuesta, y que solo favorece a los grupos que ejercen dominación sobre nuestra gente, vida y territorio.

Referencias

Brett, Guy y Catherine David (orgs.)

1992 *Hélio Oiticica*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

Cristancho, Raúl

s.f. "Miguel Ángel Rojas: la imagen pictórica, la imagen fotográfica". Miguel Ángel Rojas. Catálogo de la exposición. Bogotá: Banco de la República.

Dany, Hans-Christian

2012 *Speed: eine gesellschaft auf drogue*. Berlin: Nautilus Flugschrift.

David, Catherine

1992 "El gran laberinto". En: Guy Brett y Catherine David (orgs), *Helio Oiticica*, pp 248-258. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

Hardt Michael y Toni Negri

2002 *Imperio*. Barcelona: Paidós.

Herkenhoff, Paulo

2001 "El hambre polisémica de José Alejandro Restrepo". En *Trans historias. Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*, pp 50-51. Bogotá: Banco de la República.

Hinderer Cruz, Max Jorge

2014 *Helio Oiticica e Neville d'Almeida: Cosmococa*. Rio de Janeiro: Beco de Azouge editorial.

Mayolo, Carlos

2002 *¿Mamá qué hago? Vida secreta de un director de cine*. Bogotá: Editorial Oveja Negra.

Ohler, Norman

2017 *High Hitler*. Bogotá: Crítica.

Pinni Ivonne

1989 *Conversación con Miguel Angel Rojas. Arte en Colombia Internacional*. (40):71-75

Power, Kevin

2000 “Mundos narrativos y acumulación de significados”. En: *El poder de narrar*. Castellón: Generalitat Valenciana, Espacio de Arte contemporáneo de Castellón.

Rueda, Santiago

2018 *Post Scriptum, una línea de polvo, arte y drogas en América Latina*. Bogotá: {con}Tensión editorial.

2013 “Figuritas en el suelo”. Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia 2011-2012. Bogotá: Ministerio de Cultura.

2009 *Una línea de polvo. Arte y drogas en Colombia*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

2007 “Panacea phantastica”. En *Ensayos sobre Arte Contemporáneo en Colombia*. Premio Nacional de Crítica Ministerio de Cultura. Bogotá: Universidad de los Andes.

2005 *Híper-Ultra-Neo-Post: Miguel Ángel Rojas: Treinta años de Arte Colombiano*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura.

Serrano, Eduardo

1981 ‘Grano’ y otras obras de Miguel Ángel Rojas. *Re Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*. 2 (6): 42-47.

Taussig, Michael

2013 *Mi museo de la cocaína*. Popayán: Universidad del Cauca.

Villar, Álvaro

1994 *Psicología y clases sociales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional.

Educere /
Guiar, dar
la mano

La interpretación musical y la investigación: su relación con la docencia de la música

Mg. Adriana Valera de la Providencia

Introducción

Quiero agradecer a la Universidad del Cauca y de manera especial al señor decano de la Facultad de Artes, César Alfaro Mosquera, por la creación del *Seminario Internacional de Arte y Alteridad* que en esta segunda edición (2019) se dedica a la Investigación/creación dando un espacio al intercambio de ideas y al establecimiento de redes de trabajo a nivel nacional e internacional. En la actualidad colombiana los trabajos de investigación musical son esenciales para la recuperación del patrimonio artístico.

Para analizar la relación que ha existido a lo largo de la historia entre la interpretación y la investigación musical del docente/intérprete me pregunté ¿cuál ha sido el papel que ha jugado la docencia de la interpretación musical a través de la historia? Me propuse comenzar haciendo una comparación de perfiles para situar las diferencias esenciales que existen entre el perfil laboral del intérprete como integrante del catálogo de una agencia artística vs. El perfil laboral del docente/intérprete e investigador

y, en ocasiones, compositor, que labora para la academia de la música en las universidades. Esta comparación hace evidente las diferencias más relevantes entre estos dos perfiles profesionales del instrumentista.

La percepción que tienen algunos docentes/instrumentistas acerca de la investigación musical realizada por el docente/intérprete se resume en la siguiente idea: la investigación musical es una carga para el docente/intérprete que no es coherente con sus objetivos de desarrollo profesional. Esta idea tiene tantos adeptos como detractores.

Esta aparente rivalidad entre la investigación musical y la interpretación tiene en su base la idea de que el tiempo que necesita un intérprete para preparar un repertorio y el tiempo que quiere y/o puede dedicar a escribir sobre temas de investigación musical que puedan ser de su interés no son compatibles desde el punto de vista de la práctica cotidiana del docente/intérprete. Puedo decir, además, que el trabajo de investigación musical es visto a veces –por algunos intérpretes– como aquel trabajo que queda para los músicos que no han podido tener una brillante carrera como instrumentistas y, desde ese punto de vista, queda relegado a una segunda opción. Este juicio de valor afecta incluso la formación de nuevos intérpretes que terminan después de graduados –en muchas ocasiones– trabajando para la docencia de la música en los distintos niveles de enseñanza y mantienen durante mucho tiempo estos juicios de valor que demeritan el trabajo de investigación musical. Sin embargo, esta actitud cambia cuando el joven músico se forma utilizando las herramientas de la investigación musical aplicadas a la práctica instrumental. Para ello, es necesario que desde los inicios de la formación musical y durante el proceso de preparación del instrumentista se

incluyan las herramientas de investigación y se establezcan los momentos de coincidencia entre la investigación musical, la docencia de la música y la interpretación.

La investigación implica renovación y genera acciones a partir de diagnósticos que detectan, delimitan y jerarquizan las necesidades alrededor de problemas educativos. Estas problemáticas son pensadas y se proyectan como oportunidades de mejora que impactan en la calidad de la formación.

La investigación, además, conlleva una indagación sistemática en referentes conceptuales y teóricos que dotan de sentido las diversas acciones y proporcionan las bases necesarias para diseñar, implementar, evaluar y cualificar las propuestas pedagógicas y educativas. La investigación musical, también articula diversos aspectos de la formación, ocupando un lugar central el docente intérprete, quien, adicionalmente, aporta todos sus conocimientos y experiencias en el proceso creador y re-creador de la obra (De la Guardia 2019).

La investigación musical apoya, en muchos aspectos, el trabajo del docente/intérprete que en diversas etapas de la historia de la humanidad ha retribuido esta información con nuevo conocimiento que entrega en forma de nuevas obras, partituras, y libros.

Diferencias en los perfiles laborales

El estudiante de pregrado del programa de música instrumental debe ser consciente y saber que el perfil para el cual se prepara tiene dos ámbitos de trabajo fundamentales y diferentes en los cuales se puede desarrollar. El ámbito del músico que es contratado por una agencia artística y el ámbito del docente que imparte clases en los diferentes niveles de la enseñanza musical –infantil, medio y universitario–. Las diferencias entre estos ámbitos laborales están dadas por sus fines, su naturaleza y las características del sector al que pertenecen.

Las agencias artísticas surgen para representar a intérpretes, compositores, y artistas en general. Cuando se produce la firma del contrato pasa a integrar su catálogo bajo las condiciones que ambos hayan acordado. A partir del momento en que el intérprete musical pasa a formar parte del catálogo de la agencia, su trabajo debe garantizar que su proyecto tenga una visión que, a largo plazo –de cinco a diez años–, le permita crear y proyectar una imagen. El trabajo que ofrece el intérprete sale al mercado como producto o servicio vendible y, desde ese punto de vista, la interpretación musical de este artista o de esta agrupación es valorada de acuerdo con la acogida y aceptación que tenga. La incorporación al catálogo de una agencia incluye la disposición del intérprete a realizar giras artísticas nacionales e internacionales, elaborar discos que se convierten con el tiempo en documentos sonoros del patrimonio musical. En general, debe mantener su proyecto activo. Como toda empresa, maneja indicadores y, los más importantes que miden el resultado de un intérprete cuando

pertenece al catálogo de una Agencia Artística son: número de conciertos, número de espectadores y recaudación.

Las agencias artísticas también analizan si el intérprete ofreció conciertos gratis, cuántos fueron y si la cantidad de conciertos gratis aumentó en relación con el año anterior; también, cuánto ganó la agencia con los conciertos pagados que ofreció el artista. Valoran, además, si aumentó o no el número de lugares que sirven de espacio para ofrecer algún concierto y, de esta forma, garantizar mayores fuentes de trabajo a sus representados. Es normal también que midan la inmediatez con que se produce el reconocimiento social de algunos intérpretes; este indicador es palpable y tiene múltiples formas de medirse en la actualidad, por ejemplo, se puede medir el impacto social de un concierto por las veces que se comparte en redes. Las estadísticas son muy precisas para mostrar datos y comparar resultados cuantificables que permitan garantizar que el retorno financiero que aportan algunos artistas justifique la inversión de dichas agencias. Esta es una mirada rápida y resumida acerca de las exigencias básicas a las que responde el catálogo de una agencia artística.

A diferencia de las agencias artísticas, cuyos indicadores son número de conciertos, número de espectadores y recaudación, los indicadores más importantes a los que responde un docente/intérprete contratado por un centro de educación musical de nivel superior son calidad, pertinencia y eficiencia, requisitos que necesitan ineludiblemente de la formación integral del docente para que pueda resolver una ingente diversidad de tareas que están en función de la formación educativa y musical de los estudiantes.

Por ello, el trabajo de formación profesional en el Pregrado debe incluir no solo la interpretación del instrumento,

sino que, además, debe perfilar el desarrollo de habilidades que permitan al estudiante incorporarse dentro de la docencia de la Educación Superior, con la integralidad que necesitará para cumplir los requisitos que pide la academia de la música en los niveles de docencia universitaria y, de esta forma, entablar relaciones pertinentes y necesarias entre el currículo y el perfil profesional del docente/intérprete. Para esto es necesario que la comunidad de profesores que atiende este nivel sea en sí misma una comunidad productora de nuevo conocimiento.

¿Qué herramientas de investigación utiliza el intérprete durante el proceso de aprendizaje y maduración de una obra?

Se investiga cuando utilizamos los diferentes métodos, técnicas, y estrategias que permiten producir conocimiento. Fred N. Kerlinger: plantea que la investigación

es sistemática, empírica y crítica. [...] Que sea “sistemática” implica que hay una disciplina para realizar la investigación científica y que no se dejan los hechos a la casualidad. Que sea “empírica” denota que se recolectan y analizan datos. Que sea “crítica” quiere decir que se evalúa y mejora de manera constante (en Hernández *et al.* 2014: IV)

Cuando se habla de investigación musical, asociado al concepto de interpretación surgen muchas ramas para este árbol. La investigación musical “contribuyó a un conocimiento más profundo de los repertorios y sus fuentes” (La-

tham 2008: 508). Sin embargo, la afirmación “el intérprete investiga”, nos asombra.

Los intérpretes comenzamos a investigar desde que escuchamos una obra y preguntamos por su nombre, y posteriormente buscamos esa misma obra para escuchar diversas interpretaciones. Investigamos cuando queremos saber sobre la vida del compositor; investigamos cuando buscamos los pensamientos, artículos, libros que hablen sobre él. También cuando el compositor está vivo y tratamos de que escuche nuestra interpretación para saber qué le parece, o cuando escuchamos una obra y buscamos el instrumento para tratar de encontrar los sonidos. También comenzamos a investigar cuando nos sentamos a estudiar una obra y la dividimos en partes.

El concepto musicológico que define el trabajo de disección en partes de una obra se conoce como análisis musical, es el campo de estudio en donde se inserta el intérprete cuando comienza el trabajo de aprendizaje y maduración de una obra. En la práctica del instrumentista, es realizado desde la combinación de dos factores: la disección en partes de la información musical que tiene el texto y el trabajo motriz de la práctica instrumental. Es una estrategia de trabajo que el instrumentista utiliza para entender cómo el compositor articuló motivos, frases y semifrases dentro de la forma general de la obra. Esta forma de trabajo se convierte en una de las estrategias que utiliza el intérprete para estudiar y realizar el proceso de apropiación del contenido de la obra musical.

Con respecto a este aspecto podemos decir que existen dos formas de comenzar el estudio de una obra musical. La primera parte de la decodificación de una partitura y la segunda tiene como punto de inicio la escucha atenta

de una obra, con el objetivo de realizar la decodificación de dicha interpretación. Esta última forma de trabajo es común entre los músicos populares y la utilizan con el objetivo de adquirir los elementos esenciales que son ineludibles a la interpretación de un estilo musical –ya sea en calidad de solista o de acompañante–, en donde la improvisación es un elemento inherente; ello requiere la puesta en práctica de habilidades motrices determinadas y conocimientos específicos.

Es cierto que, en algunos casos, el intérprete no realiza el análisis con la profundidad musicológica que muestran los escritos analítico-musicales que se desarrollan en la musicología y la etnomusicología. El análisis musical que realiza un intérprete, a menudo, no deja evidencia escrita y, por lo tanto, hace más difícil aceptar la afirmación “el intérprete investiga”. Cuando el intérprete se acerca a una obra musical trata de comprender el sistema particular de comunicación que utilizó el compositor para producir ideas musicales con el objetivo de entender su discurso y transmitirlo de forma coherente al público receptor. El estudio de la obra permite comprender el lenguaje que, dentro de un período históricamente determinado, desplegó su creador. Este análisis musical que ejecuta el intérprete en tiempo real está íntimamente ligado a las técnicas compositivas empleadas en la obra por el creador.

Pero este análisis solo es el principio de un proceso que se nutre paso a paso con la búsqueda de aquella bibliografía que enriquece la creación de la imagen artística; es muy importante, tanto para el estudiante como para el intérprete profesional. Cuando se trata del docente/intérprete la investigación musical debe cubrir otro aspecto

importante: debe hacerse en función de enriquecer con información novedosa la clase que imparte.

La investigación musical para el docente/intérprete es una estrategia de indagación, de búsqueda de información que puede llegar a conducir a la creación de nuevas partituras, a la interpretación de nuevas versiones, a la publicación de nuevos libros sobre diversas temáticas. En términos generales, la interpretación musical y la docencia de la interpretación tienen sus raíces en la publicación de una amplia bibliografía que da base y soporta el trabajo desde ambos perfiles. “Los primeros pasos para establecer los principios de interpretación musical corresponden a quienes se ocupan de la edición y la publicación de música impresa” (Latham 2008:783). Este árbol de conocimiento tiene sus orígenes en los procesos de investigación musical que comenzaron desde tiempos inmemoriales la investigación, que fue posible en gran medida gracias a la primera ola de ediciones académicas, contribuyó a un conocimiento más profundo de los repertorios y sus fuentes.

La investigación musical es un proceso dinámico y gradual en el que los participantes van acumulando experiencia y conocimiento sobre el tema en estudio de forma progresiva. Se puede afirmar que, en la primera década del siglo XXI, en Colombia la enseñanza de la interpretación musical sigue manteniendo dentro de los currículos una importante carga de música clásica europea y una fuerte ausencia de las músicas de origen indígena, afro, y también de algunos géneros colombianos resultantes del proceso de transculturación debido a la ausencia de estudios de investigación que recopilen el acervo cultural que marca la identidad de estas culturas y establece la diversidad del pueblo colombiano. Por ello, es fundamental

que los docentes de música en nivel Superior se vuelquen a la recuperación de este patrimonio, que puede quedar en el olvido si estas músicas no pasan a integrar el *set* de partituras que las editoriales colombianas publican. Es necesario, como dijo María Eugenia Londoño (2019): “generar procesos de construcción vital de nuevas alternativas para recoger la diversidad de las músicas vivas [...] y reconstruir conciencia identitaria”.

Las publicaciones sirven de base bibliográfica para el docente/intérprete de música clásica y de música popular. Así mismo, la interpretación musical tiene en su base la edición de música, métodos de enseñanza, libros sobre importantes intérpretes, además de la difusión de las obras de los compositores que sirven como plataforma bibliográfica sobre la que se levanta un proceso de realización artística que tiene como objetivo final, la comunicación.

Como podemos observar, tanto la interpretación musical como la docencia de la música, tienen en su base la edición de libros y partituras. Ahora bien, el trabajo de los editores es el resultado de exhaustivas investigaciones realizadas por musicólogos, compositores, docentes, e investigadores de muchas áreas. La historia de la docencia de la música en Occidente tiene en la creación musical, la investigación y la interpretación tres vértices que se mantienen y han generado una amplia bibliografía con la que la Academia asume la formación de nuevos artistas. Estos procesos han aportado a la música importantes métodos de trabajo, múltiples fonogramas y nuevas obras creadas por los que hoy reconocemos como prestigiosos compositores; sin embargo, generalmente olvidamos que en muchos casos su música surgió para resolver un problema cotidiano

y real desde el rol del docente durante los procesos de la enseñanza musical.

Antes de que apareciera el romanticismo la figura del docente/intérprete era concebida como el instrumentista que da conciertos, y en paralelo trabaja como profesor de un instrumento musical, compone y hace investigación de manera espontánea. Esta afirmación tiene su sustento en los libros de música que fueron creados para cubrir la necesidad de enseñar y representan a la figura del docente/intérprete que además compone.

Si hacemos una revisión cronológica desde el período Barroco la figura del docente/intérprete, encarna en el músico alemán Joan Sebastián Bach (1685-1750) —quien además trabajó como compositor— y representa la cúspide de este periodo en la música. Algunas obras de Bach —reconocido intérprete, compositor, investigador y maestro— creadas para que su esposa aprendiera a tocar el piano, son también evidencia del amor a la música, y a la profesión de enseñar. Entre ellas el álbum de *Ana Magdalena Bach* y el *Clave bien temperado*.

El Clave bien temperado (1722, 1738-1742) de Bach fue el primer ciclo para teclado en las 24 tonalidades, [...]. Uno de los aspectos más trascendentes de esta obra fue su carácter didáctico con ejercicios de técnicas compositivas y de ejecución. [...] jugando un papel crucial en la enseñanza de la ejecución del teclado, la composición y el análisis (Latham 2008: 327).

En el Romanticismo se desplegó el Siglo de Oro del Piano y gracias a la labor de docentes/intérpretes hoy contamos con los estudios de Cramer (1771-1858) y Clementi (1783-1784), piezas fundamentales cuando hablamos de la formación técnica del pianista. Son notorios los estudios del pedagogo/intérprete y compositor Carl Czerny (1791-1857), quien

adoptó una política de rigurosa codificación de la dificultad técnica, cuyos frutos se pueden ver en la monumental *Pianoforte-Schule* op. 500 y en los numerosos libros de estudios, tales como el *Manual de Velocidad* op. 299. Fue uno de los más importantes maestros del siglo XIX, y entre sus alumnos famosos se cuenta a Heller, Theodor Döhler, Theodor Kullak, Leschetizky y Liszt (Latham 2008:407)

Muchos intérpretes han ofrecido clases privadas o han trabajado para la academia de la música y su experiencia ha quedado plasmada en importantes libros de textos a través de la historia. La producción musical que ha surgido bajo las necesidades que imprime la docencia de la interpretación generalmente se asocia a la figura del compositor. Sin embargo, hay que destacar que muchos compositores también han sido instrumentistas y profesores. Desde su experiencia pedagógica han creado obras para la enseñanza del instrumento y, de esta forma, han cubierto las necesidades del estudiante de música. Se puede afirmar que la enseñanza siempre ha sido un punto de partida para las motivaciones del docente/intérprete y compositor. Gracias al trabajo de las editoriales y al aporte de muchos

intérpretes que, además trabajaron como pedagogos, y dejaron su impronta en libros de diversas temáticas, hoy contamos con una importante bibliografía musical.

En Colombia la labor del docente/intérprete también se ha hecho sentir. Tiene representación en aquellos que se encargan de recuperar el patrimonio musical y abordan, además de la interpretación, los diferentes campos de la investigación musical y la composición.

En este terreno se destaca la figura de Diego Estrada Montoya (Buga, 1936 - Valle del Cauca, 2011), intérprete de la bandola, compositor docente, innovador e investigador. Su producción musical está asociada a los géneros de la música andina colombiana, su labor como docente investigador le dejó a la Academia de la Música la publicación en 1989 del primer Método de Bandola de Colombia, resultado de su trabajo como docente-investigador. Como innovador en el terreno de la organología el maestro Estrada solicitó al lutier Carlos Norato cortar el brazo de su bandola para cambiar su afinación y llevarla de Si bemol a la afinación de Do Mayor. Esta innovación repercutió favorablemente en la calidad tímbrica y amplió el volumen sonoro para dar paso a una (re)construcción de la identidad de este instrumento. La bandola colombiana que utilizan los profesionales colombianos es precisamente la bandola con el diapason recortado que creó el maestro.

Siguiendo la búsqueda acerca del papel que ha jugado el docente/intérprete recordé la entrevista que le realicé al PhD Roberto Valera (1938) donde él explicó cómo entiende la relación entre la práctica musical y el quehacer docente, para él: “El quehacer docente es un acto de generosidad, de entrega”.

Valera es compositor y ha trabajado como docente impartiendo clases de piano, armonía, contrapunto y técnicas contemporáneas de composición, además es director de orquesta. Cuando lo abordé para preguntarle ¿qué método utilizó en sus clases? me explicó:

Yo sabía que tenía muchos alumnos que eran instrumentistas y necesitaban emplear una gran parte de su tiempo en el estudio de su instrumento. Por lo tanto, yo no podía cargar su tiempo con excesivas tareas. Por esa razón, desarrollé un método: jamás ponía tareas ni de armonía ni de contrapunto, todo el trabajo se desarrollaba en clase, sonando todo lo que se escribía, haciendo que en cada clase, todos los alumnos, por turno, trabajaran en la pizarra pautada [...]; ponía un solo ejercicio que todos los alumnos iban desarrollando simultáneamente, según se realizaba, pensando en voz alta el alumno a quien correspondía su turno en la pizarra [...] De esta manera, yo lograba que todos, en cada clase, participaran en la solución de cada problema y que la rectificación de errores de cada uno fuera útil a todos los demás (Valera 2004: 3).

En la actualidad, a este amplio bagaje bibliográfico se le incorpora la posibilidad de crear *software* y aplicaciones que favorecen el uso de multimedia como alternativa al crecimiento del conocimiento humano. Es para los docentes/intérpretes un nuevo reto incorporar y poner en función de la enseñanza de los instrumentos, las novedosas tecnologías que están al alcance de muchas personas. La incorporación del *Classroom* para que el estudiante tenga

las partituras a la mano, la incorporación de videos con la interpretación de las obras en estudio desde los primeros niveles de enseñanza, son algunas de las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías al desarrollo de la docencia de la interpretación musical.

Hechos que han estimulado la investigación y han ayudado a compilar la experiencia práctica que se utiliza hoy en día

La historia de la investigación musical no puede obviar el apoyo recibido desde las editoriales encargadas de editar, publicar y comercializar catálogos y colecciones de partituras con la obra completa de compositores pedagogos e investigadores de reconocido prestigio.

Las ediciones satisfacen dos necesidades: estudiantes, académicos y melómanos requieren consultar partituras calificadas, y los ejecutantes necesitan materiales confiables para la interpretación. Estas dos direcciones no son incompatibles y un cierto número de buenas ediciones, [...], han logrado satisfacer ambas. Más aún, el creciente entusiasmo por el cultivo de la música antigua, cuya notación original dista mucho de ser familiar para muchos músicos prácticos, ha estimulado la necesidad de ediciones claras, prácticas y actualizadas.

Un editor tiene varias tareas específicas. Debe recolectar las fuentes de la obra en cuestión, evaluarlas y compararlas para crear una versión que refleje, de la manera más cercana, las intenciones del compositor (Latham 2008:508).

Las publicaciones tienen en su base el trabajo organizado y coherente de especialistas que, con minuciosidad y profundidad académica, han revisado documentos originales con el objetivo de publicar para las escuelas, los institutos, las universidades, los músicos, y el público en general.

El desarrollo tecnológico también se ha hecho sentir y ha influenciado el ámbito de la investigación. La invención del fonógrafo en 1887 por Tomás Edison, la presentación del gramófono en 1888 por Emile Berliner, repercutió en el trabajo de campo de importantes investigadores y nos dejó:

las grabaciones de J.W. Fewkes en Maine en 1890, las de Béla Vikár en Hungría en 1896 y las de Evgeniya Linoyova en Rusia en 1897, así como el equipo fotográfico, las cámaras de cine y los proyectores de linterna mágica (como la Torres Strait Expedition) (Latham 2008:557).

Estas invenciones abrieron paso al desarrollo de portadores de información como casetes, CD, DVD, el mp3 y el mp4, las videograbadoras y el video beam que han ayudado a la recopilación y divulgación de información durante el trabajo de investigación musical, y han sido una herramienta importante para el docente/intérprete (que investiga y/o compone). También se suman al apoyo recibido para el desarrollo de la investigación musical el trabajo de las casas discográficas, los institutos y compañías de radio, y televisión.

El desarrollo de portales web eje de la comunicación nacional e internacional para el establecimiento de redes de intercambio entre docentes, investigadores, intérpretes e instituciones.

La creación de programas de cooperación y la realización de convocatorias para el desarrollo de la investigación musical han contado con el apoyo de instituciones a nivel internacional. Entre las acciones de corte académico que han puesto en práctica y mantenido a través del tiempo está la creación del *Coloquio Iberoamericano sobre Investigación Musical*. El primero se realizó en octubre de 2015. En él se abordó “el estado del arte de la investigación musical en los países de Iberoamérica”. Este evento contó con la participación de investigadores, intérpretes, docentes y compositores de Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Chile, México, Paraguay, Perú y Uruguay. En el año 2016 se realizó la segunda edición en La Habana, Cuba, y tuvo como temática central la “investigación iberoamericana en música y sonido: campos emergentes y campos consolidados”. En este evento

se definieron cinco áreas esenciales que se deben transformar en ejes de trabajo para la comunidad de investigación musical iberoamericana: investigación musical, estrategias de cooperación, democratización del acceso al conocimiento, internacionalización de la producción del conocimiento y gobernanza y empoderamiento (Sergio Ramírez Cárdenas 2016: 7).

El *III Coloquio de Investigación Musical Iberoamericana* se realizó en Chile en agosto del 2017 bajo el lema “Centenario de Violeta Parra: el papel de la mujer en la investigación musical”. El evento contó con la participación de once países. El *IV Coloquio de Investigación Musical Iberoamericana* 2018 se

celebró en Lima, Perú, con la temática “Música y políticas públicas para el desarrollo”.¹

La existencia del Premio Casa de las Américas ha estimulado durante 60 años producciones literarias inéditas. En la edición 60, esta casa literaria premió en la categoría ensayo al puertorriqueño Ángel G. Quintero-Rivera por *¡Saoco salsero! o el swing del Sonero Mayor. Sociología urbana de la memoria del ritmo*. Obra que es resultado de un profundo proceso de investigación

La creación de instituciones de investigación ha sido un paso fundamental. En Colombia, por ejemplo, existe el Instituto de Investigaciones Estéticas que dirige Egberto Bermúdez—a quien le debemos el libro *Música tradicional y popular colombiana*—.

Las instituciones académicas realizan jornadas de investigación para apoyar y cubrir aquellos problemas de formación que existen y frenan la realización de proyectos y la incorporación de los profesores a la investigación. Se destacan líneas de investigación que centran su objetivo en la historia de la música colombiana. La creación de premios para la conservación del patrimonio musical, museológico, y para la movilidad de docentes, investigadores, intérpretes y compositores ha sido un paso fundamental. La publicación de revistas como medio de divulgación y libros inéditos resultado de investigación evidencian el apoyo que se le está dando a los investigadores en Colombia.

Conclusiones

Muchos docentes/intérpretes a nivel mundial además de la docencia, trabajan en paralelo la investigación y la composición y han logrado dejar una obra que perdura y sirve de base al desarrollo de la enseñanza de la música en la actualidad, obras que, además, forman parte del repertorio de música universal. Este hecho establece parte de la trascendencia que tiene hasta nuestros días la figura del docente/intérprete. Los trabajos que han dejado dan fe del amplio perfil bibliográfico que se ha creado desde la docencia de la interpretación para la docencia musical.

En la actualidad colombiana es evidente que las esperanzas investigativas en el sector de la educación superior de la música están centradas en los trabajos que se espera aporten los docentes universitarios de las diferentes áreas. De ahí se desprende la importancia que tiene para Colombia la investigación del docente/intérprete—que compone y/o investiga—. Los profesores hoy tienen ante sí la responsabilidad de incorporar al repertorio de cada currículum no solo los avances tecnológicos que marca el siglo **XXI**, es necesario también realizar las investigaciones y los estudios musicológicos que ayuden a incorporar el repertorio y el estudio de aquellos instrumentos que representan la idiosincrasia musical de cada región del país.

En la creatividad y en los procesos de investigación del docente/intérprete encontramos respuestas a muchas interrogantes y problemas de la interpretación musical.

¹ Las sesiones de este evento fueron cerradas y transmitidas en vivo por la página web www.cultura24.tv

Referencias

De la Guardia, Gisela

2019 *Prólogo inédito*.

Hernández Sampieri, Roberto, et al.

2014 *Metodología de la Investigación. Sexta edición*. México D.F.: McGraw-Hill, Interamericana Editores.

Londoño, Maria Eugenia

2019 'Conversatorio virtual'. *Seminario Música, tradición y creatividad*. Universidad de los Andes. Bogotá. 12 de octubre de 2019

Latham, Alison

2008 *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Valera de la Providencia, Adriana

2004 *El quehacer docente es un acto de generosidad*. *Revista Educación*. (111):2-6

“Onda asertiva” De la movilidad¹

Alexander Ordoñez Castillo , Mauricio Vega Zafrané

La ciudad puede verse como un aula y un laboratorio dentro del cual también cabe soñar con transformar rasgos de la comunicación cotidiana para reducir agresiones y aumentar la productividad”

Antanas Mockus, “Cultura Ciudadana y Comunicación”

Introducción

La estrategia denominada “Onda asertiva” de la movilidad es el primer producto de un proyecto de investigación-creación cuyo principal resultado es la implementación de un Laboratorio de Diseño y Ciudadanía –Lab-DyC–, a partir del cual se puedan generar muchos más proyectos de investigación-creación. Es necesario iniciar explicando en qué consiste el mencionado laboratorio y cuál es su sentido; de manera que los lectores puedan comprenderlo en el contexto de quienes pretendemos construir caminos para el desarrollo y la consolidación de esta particular modalidad de investigación.

¹ Ponencia resultante del proyecto de investigación denominado “Laboratorio de Diseño y Ciudadanía” y desarrollado entre los años 2018 y 2019 por el Grupo “Diseño y Desarrollo” del Departamento de Diseño de la Facultad de Artes de la Universidad del Cauca, dentro de su línea de investigación denominada “Diseño, Desarrollo e Identidades Culturales”. Contó con la participación de los siguientes estudiantes colaboradores, de diseño gráfico: Juan José Joya Delgado, Jhon Jairo Daza Omen, Andrés Felipe Londoño Aguilar, Daniel Steven Cabrera Ordoñez, Miguel Ángel Hernández Coral; y de comunicación social Danny Yulitza Betancourth Coy.

El Laboratorio de Diseño y Ciudadanía –Lab-DyC–

El Laboratorio de Diseño y Ciudadanía –Lab-DyC– es un espacio para la articulación de procesos de investigación, docencia e interacción social en torno a diferentes problemáticas sociales mediadas por el diseño. En cooperación con otros grupos de investigación, colectivos de la sociedad civil y estamentos de la Universidad del Cauca y otras universidades de la ciudad de Popayán (Colombia), tenemos como propósito estructurar y adelantar proyectos para el ‘ejercicio activo de la ciudadanía’; es decir, de apropiación y, con ello, de transformación de muy diversos aspectos del orden social que queremos vivir, cumplir y proteger.

Lógica que orienta las acciones del Laboratorio

A partir de la coincidencia entre las convicciones de quienes lideramos este proyecto y los fundamentos de la metodología proyectual denominada *Design Thinking*, en torno a que el centro de atención de la actividad proyectual del diseño no debe estar enfocado en los objetos o productos resultantes, sino en las personas que los concebimos, producimos, distribuimos, utilizamos, reutilizamos y/o desechamos (*human centered design*); consideramos que los tres actores sociales clave que le otorgan sentido y razón de ser al Laboratorio de Diseño y Ciudadanía –Lab-DyC– son, en primer lugar, la diversidad de grupos sociales que conforman la ciudadanía; y en segundo lugar, los profesores y estudiantes de diseño.

De este modo, como se indica en la Figura 1, cabe resaltar que los diferentes tipos de interlocución que se pueden llevar a cabo entre profesores, estudiantes y ciudadanos coinciden con las tres funciones misionales de toda institución

de educación superior que se denomine Universidad. Más allá de ello, enfatizamos en la manera como el Lab-DyC puede actuar como articulador de diferentes modalidades del ‘ejercicio activo de la ciudadanía’ y, simultáneamente, en torno a diferentes maneras de aportar a la producción y/o aplicación de conocimientos en los que el diseño es objeto y/o sujeto de investigación.

Es así como, a partir de la interlocución tradicional entre profesores y estudiantes, en la cual la principal función es la docencia; y de la interlocución tradicional entre estudiantes y ciudadanos, en la que la principal función es la interacción social; el Lab-DyC puede actuar como articulador generando procesos de investigación sobre el aprendizaje del diseño, tanto prácticos, como teóricos, dependiendo del balance o predominio trabajado entre docencia e interacción social.

De manera similar, a partir de la interlocución tradicional entre estudiantes y ciudadanos; y de la interlocución tradicional entre ciudadanos y profesores, en la cual la principal función es la investigación; el Lab-DyC puede actuar como articulador generando procesos de investigación en torno a los impactos sociales del ejercicio del diseño, o al ejercicio profesional del diseño en sí mismo; dependiendo del balance o predominio trabajado entre interacción social e investigación.

LOGICA QUE ORIENTA LAS ACCIONES DEL LAB-DyC



Figura 1. Tipos de investigación y tipos de ejercicio activo de la ciudadanía implícitos en las acciones del Lab-DyC
Fuente: elaboración propia

Finalmente, a partir de la interlocución tradicional entre ciudadanos y profesores, donde la principal función es la investigación; y de la interlocución tradicional entre profesores y estudiantes, donde la principal función es la docencia; el Lab-DyC puede actuar como articulador generando procesos de investigación alrededor de las didácticas del diseño o de los fundamentos del diseño; dependiendo del balance o predominio trabajado entre investigación y docencia.

Se puede obtener así una primera conclusión relativa a los tipos o enfoques de investigación en torno al diseño; a diferencia de aquellos centrados en los tipos de objetos resultantes o en los tipos de metodologías utilizadas. Aquí los seis tipos o enfoques de investigación aludidos, obedecen a las personas que interactúan en torno a la investigación y a los intereses que las motivan a interactuar e investigar; independientemente de las metodologías que utilicen y de los objetos resultantes, durante o al final, del proceso de investigación-creación. Cada uno de los tipos de investigación adelantados durante este proyecto, se irán indicando mediante íconos relativos a la “porción” pertinente del diagrama de la Figura 1.

El primer proyecto del Lab-DyC

En concordancia con lo expuesto hasta el momento y teniendo como primer referente una de las problemáticas de recurrencia cotidiana para todos los grupos sociales de la ciudadanía de Popayán; aunada a uno de los temas de mayor interés para uno de los investigadores participantes (el fomento del uso de la bicicleta como medio de transporte urbano), se decidió que el primer proyecto por trabajar desde la lógica del Laboratorio de Diseño y Ciudadanía centrara su atención en la 'movilidad urbana' de la ciudad de Popayán, que se caracteriza por ser caótica, insegura, antiecológica, costosa y no sostenible.

Ante tal situación, se hizo indispensable preguntarse respecto a posibles procesos y estrategias de participación y compromiso ciudadano que, en el corto plazo y desde el diseño gráfico, se puedan promover en favor de una 'movilidad urbana sostenible' para Popayán. Y que, a mediano y largo plazo, puedan aportar a la construcción y legitimación formal de políticas públicas que favorezcan la movilidad.

Surge así un proyecto que articula investigación-interacción-docencia y que desarrolla procesos de indagación, participación y comunicación tendientes a promover que los ciudadanos payaneses (en forma individual y colectiva) transformen sus imaginarios, actitudes y conductas, pasando de una movilidad entendida como fuente de potenciales agresiones, a una movilidad entendida como fuente de oportunidades de convivencia pacífica, con predominio de actitudes y conductas asertivas. De allí, que la estrategia resultante se denomine "Onda asertiva" de la movilidad.

Referentes clave

En favor del cumplimiento del objetivo general, el primer paso desarrollado giró en torno a la revisión de bibliografía

especializada, dentro de la cual se hallaron los siguientes referentes clave:

Transporte (Dangond et al. 2011)

Junto con los procesos de urbanización y globalización se ha evidenciado que los desplazamientos al interior de las ciudades son fundamentales, por ello el transporte se ha constituido en un elemento clave del desarrollo urbano contemporáneo. No obstante, su consideración restringida a sólo vías y vehículos de transporte individual o masivo, de personas y/o productos, entre unos orígenes y unos destinos es evidentemente insuficiente.

Movilidad (Dangond et al. 2011)

Este enfoque va mucho más allá de los múltiples desplazamientos de personas y/o productos, porque incorpora aspectos que ocurren antes del inicio de un desplazamiento y culminan mucho después de finalizado el desplazamiento; pero, adicionalmente, tiene en cuenta factores sociales, políticos, económicos y culturales de quienes se movilizan. En pocas palabras: implica tener en cuenta los diversos intereses y experiencias de usuario que le dan contexto y sentido a los desplazamientos urbanos.

Política pública en transporte y movilidad (MinTransporte 2013)

El *Plan nacional de seguridad vial 2013-2021* involucra y empodera a la sociedad civil (sectores público y privado) para trazar objetivos comunes que prevengan, reduzcan y/o mitiguen los impactos no deseables asociados al tránsito; como la alta contaminación ambiental y las lesiones personales (físicas y psicológicas) derivadas de la agresividad cotidiana y de los accidentes frecuentes. Más concretamente, la Ley 1503 de 2011, complementada por la Ley 1811 de 2016 o Ley ProBici, promueve la formación de hábitos,

comportamientos y conductas seguros en la vía; en particular los literales d), e) y f) del Artículo 1, cuando define

lineamientos generales en educación, responsabilidad social empresarial y acciones estatales y comunitarias para promover en las personas la formación de hábitos, comportamientos y conductas seguros en la vía y, en consecuencia, la formación de criterios autónomos, solidarios y prudentes para la toma de decisiones en situaciones de desplazamiento o de uso de la vía pública

y cuando establece que:

d) Se concientice a autoridades, entidades, organizaciones y ciudadanos de que la educación vial no se basa solo en el conocimiento de normas y reglamentaciones, sino también en hábitos, comportamientos y conductas;

e) Se establezca una relación e identidad entre el conocimiento teórico sobre las normas de tránsito y el comportamiento en la vía y

f) Se impulsen y apoyen campañas formativas e informativas sobre el uso de la bicicleta como medio de transporte en todo el territorio nacional.

Ciudadanía (Toro 2001)

Un 'ciudadano' es una persona capaz, en cooperación con otros, de crear o transformar el orden social que ella misma quiere vivir, cumplir y proteger, para la dignidad de todos. El ejercicio de la ciudadanía implica entender que el orden de la sociedad *no* es natural, sino que es una

creación hecha por los hombres y mujeres de la misma sociedad. El único orden que produce libertad es el que yo construyo en cooperación con otros, para hacer posible la dignidad de todos.

Cultura ciudadana (Mockus 2003)

La 'cultura ciudadana' alude a la construcción y cumplimiento de acuerdos entre grupos o colectivos de actores sociales respecto a parámetros de autorregulación y mutua regulación interpersonal tendientes a lograr una convivencia pacífica en aspectos de la vida cotidiana.

Nuestros actos y comportamientos cotidianos están regidos por tres sistemas reguladores: el legal, el moral y el cultural. En nuestro entorno colombiano y caucano, el sistema de regulación cultural es quizás el que revela mayores dificultades; porque ha sido fuertemente afectado por sucesivos auges y crisis de la economía ilegal, por el uso de la violencia y por la tolerancia a la corrupción. Como resultado, el sistema de regulación cultural choca con el sistema de regulación legal.

Por ello, tiene pleno sentido que la construcción de normas de convivencia (entre ellas las de movilidad) esté orientada a acordar, modificar y reconocer una nueva cultura ciudadana que, en armonía con el sistema legal y mediante procesos de comunicación, efectivamente oriente una convivencia social pacífica.

¿Cómo se construye lo público? (Gómez et al. 1994 en Toro 2001)

Para que un acuerdo, norma o política de carácter público genere gobernabilidad, es decir, para que contribuya a regular el comportamiento social y sea comprendido, acogido, asumido y acatado en libertad (sin coacción), debe ser, además de orientado en favor del bien común, debatido, construido y acordado públicamente, es decir,

legítimamente. Y para que dicha legitimidad sea plena, deben cumplirse dos supuestos:

a) El supuesto cognitivo. Una deliberación pública necesita que los diferentes interlocutores estén aludiendo al mismo conjunto de hechos básicos y esto, a su vez, implica que esos hechos básicos sean los hechos verdaderos.

b) El supuesto ético. Una deliberación o decisión genuinamente pública implica que los interlocutores o gestores piensen o actúen en términos de valores y no de intereses, es decir, que apelen genuinamente al bien común y que las discrepancias versen sobre cómo se asegura mejor el bien común.

El nuevo paradigma del diseño (Naranjo et al. 2007)

- Según Eduardo Naranjo, el diseño ha desplazado su centro de interés de los objetos al sistema de relaciones socio-económicas que los generan, el cual está enmarcado en una dimensión territorial que las valida y les otorga un factor diferencial en el escenario global. Es decir que el diseñador ya no es un creador, sino un co-creador, un intérprete, traductor y comunicador de las “realidades” de cada territorio.
- A partir del anterior conjunto de referentes, se pudo concluir que:
- La movilidad urbana (a diferencia del transporte) se debe construir entre todos (incluidos los expertos del transporte y la planificación urbana), mediante procesos de comunicación incluyente.
- Para hacer posible la construcción de una estrategia que, mediada por la gestión de la comunicación y el

diseño, aporte al mejoramiento sostenible de la movilidad urbana de Popayán, se hace indispensable:

- Comprender y articular el diverso sistema de creencias, comportamientos y objetos simbólicos que, en torno a la movilidad urbana de Popayán, existen entre los múltiples actores sociales que la constituyen.
- Adelantar dichas tareas como un complejo proceso de mediación cultural, fundamentado en que todos los interlocutores puedan ser parte de la construcción de acuerdos y pautas de convivencia respecto a: las problemáticas de la movilidad urbana (supuesto cognitivo); y los valores o criterios comunes con base en los cuales priorizar su abordaje en favor del bien común (supuesto ético).

Acciones adelantadas por el LaB-DyC durante el proyecto

En concordancia con las anteriores conclusiones, la primera de las acciones realizadas correspondió a la indagación directa de los diferentes tipos de actores viales que constituyen la movilidad cotidiana de Popayán; y, para ello, se utilizaron dos tipos de procedimientos:

En primer lugar, se aplicó una encuesta interactiva el día 19 de abril de 2018, durante la realización del “Día sin carro”, en la cual participaron 110 personas a las que se les preguntó por los problemas de movilidad urbana que más los afectan, las posibles soluciones que ellos mismos sugieren y el medio de transporte que más utilizan (entre autobuses, bicicletas, vehículos particulares, motocicletas, taxis y sus propios pies). Esta encuesta fue llevada a cabo contando con el trabajo creativo de estudiantes de diseño gráfico, con quienes desarrollamos un “Café de la movilidad”, apostado en el cruce de la plazuela de Santo Do-

mingo (ubicada en pleno centro histórico de Popayán). Se utilizó un gran mapa esquemático de la ciudad, en el que cada participante debió pegar la tarjeta en la que había escrito el problema de movilidad que más le afecta y debió conectarlo con el sector de la ciudad donde más considera que se presenta dicho problema (dichas conexiones se visibilizaron mediante hilos de colores que representaban el medio de transporte más utilizado por cada participante). En agradecimiento por su participación, cada encuestado recibía un vaso de café (ver Figura 2).



Figura 2. Estadísticas e imágenes del "Café de la movilidad"
 Fuente: archivo del proyecto

La segunda acción realizada, del mismo tipo que la anterior (articulación de procesos de investigación e interacción social, en los que estudiantes y profesores indagamos a la ciudadanía), consistió en la aplicación de “Mapas de

empatía” dirigidos a algunos tipos de actores viales que no participaron en la encuesta anterior, como propietarios de parqueaderos, mensajeros y conductores de ‘mototaxis’.



Figura 3. Estadísticas e imágenes de los “Mapas de empatía
Fuente: archivo del proyecto

Es pertinente resaltar las principales conclusiones que se obtuvieron de estas dos primeras acciones reseñadas:

- Se halla una gran coincidencia entre las percepciones predominantes en los participantes, con la hipótesis de partida de los investigadores; en cuanto a que el origen de los problemas de movilidad urbana en la ciudad de Popayán está vinculado, en gran medida, con la cultura ciudadana. El 48,18 % de los participantes expresaron temas relativos a ese tema o tipo de problemática.
- Por otra parte, solamente un 23,60 % tiene la percepción de que las problemáticas de la movilidad urbana se originan por falencias de infraestructura.
- La gran mayoría de ciudadanos no tiene conciencia de las implicaciones ambientales de las problemáticas de movilidad urbana; puesto que sólo el 3,4 % de los participantes alude a este tema relacionándolo con la movilidad urbana.
- En cuanto a la correlación entre los tipos de problemática y medios de transporte resalta, por una parte, la paradoja según la cual quienes no poseen vehículos motorizados (peatones, ciclistas y pasajeros de bus), son los más sensibles a las diversas problemáticas de cultura ciudadana y política pública que afectan la movilidad urbana; y, por otra parte, se confirma con ello que son los más vulnerables frente a los efectos o consecuencias de tales problemáticas.

- Adicionalmente, se puede afirmar que, al revisar las respuestas de los participantes de cada medio de transporte habitual por separado, las problemáticas predominantes siguen siendo las relativas a cultura ciudadana y a política pública.

La tercera acción en la que se participó, como parte del proceso de exploración del estado del arte en cuanto a movilidad urbana en ciudades intermedias latinas, fue consecuencia de lo ocurrido en la edición 2017 del *Foro Nacional de la Bicicleta*, llevado a cabo en la ciudad de Villavicencio; donde uno de los investigadores del LAB-DyC, junto con colectivos de biciusuarios de Popayán, BiciRed Colombia, la Mesa de la Bicicleta de Popayán y varios grupos de investigación de las universidades locales, con el apoyo de la Oficina Asesora de Planeación Municipal, lograron que la edición 2018 fuese convocada para realizarse en la capital del Cauca, bajo el lema “Popayán ciudad bicicleta. Transformando personas, construyendo ciudades”.

Esta tercera acción incluyó procedimientos que articularon tanto a profesores, como estudiantes y ciudadanos con el propósito de generar conocimientos que implicaron procesos de investigación relativos a los impactos sociales del diseño y a los aprendizajes prácticos de este.

Es así como, el LaB-DyC hizo aportes fundamentales en lo relativo a tres de los espacios previstos en la agenda del FNB-2018: una convocatoria y una agenda de intervenciones ciudadanas a favor de la movilidad sostenible; y un conversatorio de “Cuestiones de diseño y ciudadanía” (ver Figura 4).

Las temáticas de la convocatoria y la agenda giraron en torno al fortalecimiento de los imaginarios ciudadanos de “Popayán ciudad bicicleta”, motivando a los colectivos interesados en participar mediante la apropiación y el desarrollo de uno o varios de los siguientes temas: cicloinfraestructura, cultura ciudadana, medio ambiente y política pública.

Dentro del conversatorio, que fue titulado “Cuestiones de diseño y ciudadanía”, el LaB-DyC expuso el avance del proyecto, mediante un resumen gráfico de las estadísticas resultantes de las consultas hechas a los actores viales de Popayán a través del “Café de la movilidad” y de los “Mapas de empatía” ya mencionados.

En el desarrollo de estos y otros espacios del FNB-2018, resaltaron los referentes aportados por Lucía Nogales de Perú (Ocupa tu calle –OTC–) y por Guillermo Bernal de México (Lugares públicos), en cuanto a tipologías de trabajo denominadas ‘urbanismo táctico’ y ‘placemaking para colectivos’.

Otras acciones adelantadas por este proyecto se centraron alrededor de la docencia. Es decir, el trabajo giró en torno a los procesos de aprendizaje, tanto teóricos, como prácticos, por cumplirse en los cursos previstos dentro del plan de estudios del Programa de Diseño Gráfico de la Universidad del Cauca.

Esos fueron los casos de los trabajos elaborados por estudiantes de los cursos de Taller 2 (diseño tridimensional), Metodología de la investigación 2 y Taller 8 (diseño estratégico), que estuvieron a cargo de los investigadores del proyecto durante el primer período del año 2018. En el primero, se diseñaron ‘biciparqueaderos’ para cada una de las facultades de la Universidad del Cauca; en el segundo, se identificaron y abordaron diversas problemáticas de movilidad de sectores específicos de la ciudad de Popayán; y en el tercero, se estructuró una campaña educativa en colaboración con la entidad Movilidad futura, enfocada en promover un mejor uso de los paraderos de buses (ver Figura 5).



Figura 4. Imágenes del Foro Nacional de la Bicicleta - Popayán 2018
Fuente: archivo del proyecto

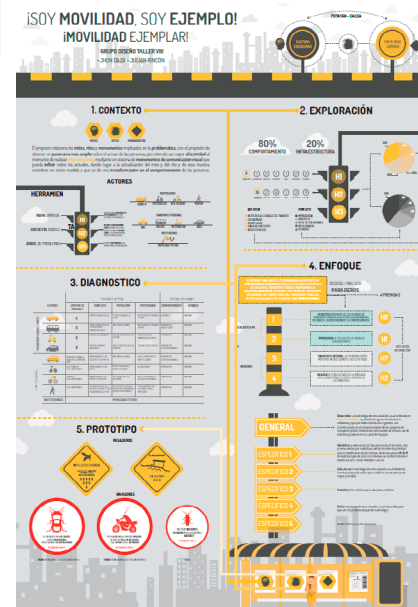
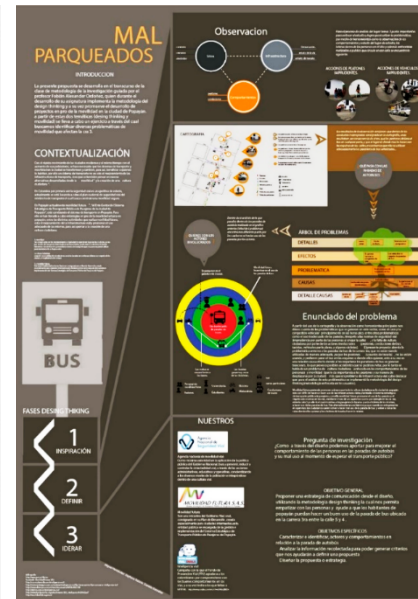
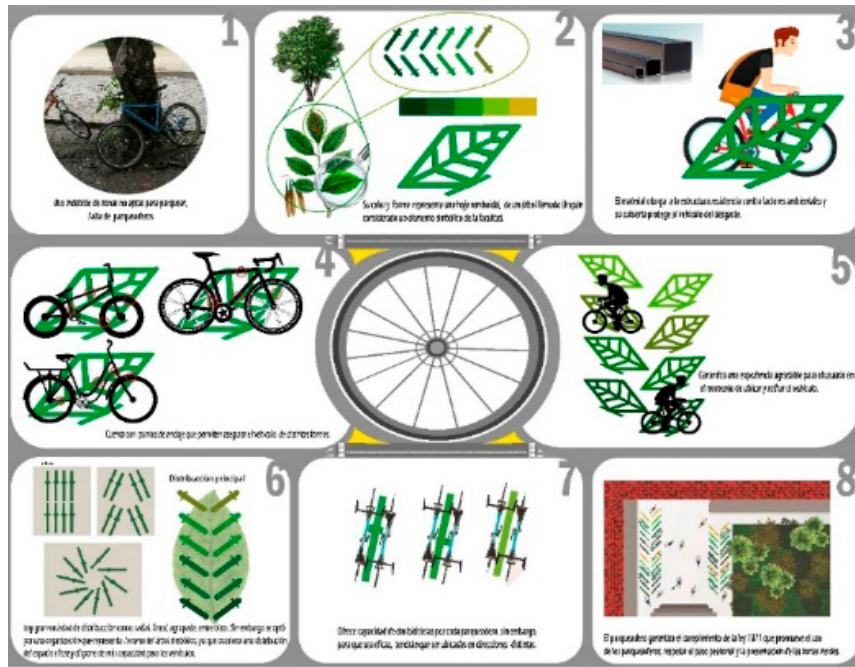


Figura 5. Trabajos elaborados por diversos estudiantes de Diseño gráfico de UniCauca, 2018-1
Fuente: archivo del proyecto

Un quinto proceso adelantado, correspondió a la asesoría de un Trabajo de Grado de Diseño Gráfico cuya temática estuviera centrada en problemas de movilidad urbana en Popayán.

Fue así como, durante el segundo período del año 2018 y parte del primer período del año 2019, Jhon Jairo Daza Omen, estudiante de diseño gráfico (quien ya había incurrido en estas temáticas durante el Taller 8), desarrolló su Trabajo de Grado titulado 'Soy Movilidad', en colaboración con el equipo de investigación del LAB-DyC. Dicho trabajo estructuró una estrategia de comunicación visual tendiente a contrarrestar los continuos y omnipresentes conflictos ciudadanos que se originan en las frecuentes imprudencias de los motociclistas (ver Figura 6).

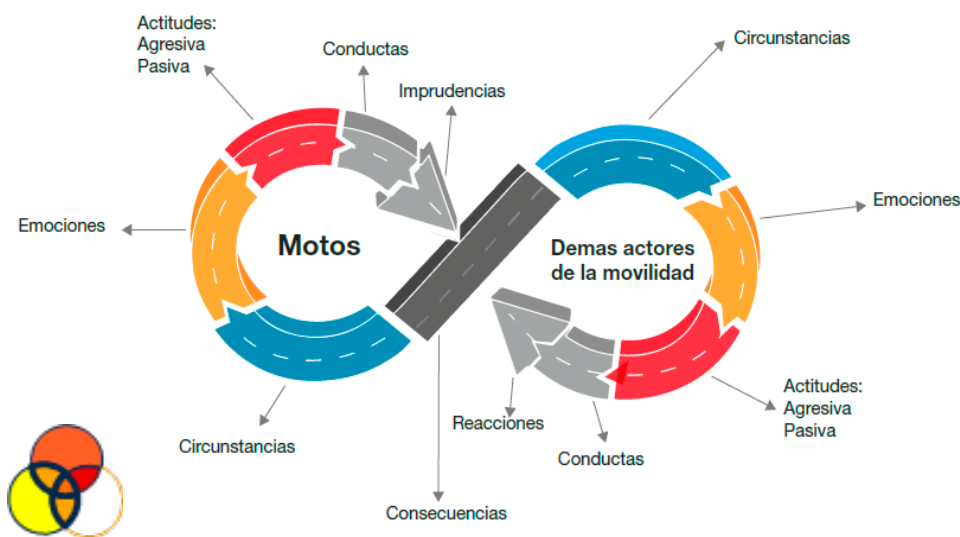


Figura 6. Esquema General del Trabajo de Grado "Soy Movilidad"
Fuente: Daza (2019)

La sexta acción adelantada por este proyecto consistió en el desarrollo de una serie de talleres co-creativos que contaron con la participación de colectivos ciudadanos y

grupos de investigación, así como de personas que, a título individual, estaban interesadas en asumir corresponsabilidad en torno a la construcción de soluciones frente a las problemáticas de movilidad urbana de Popayán.

Este proceso consistió en analizar y priorizar el conjunto de problemáticas e insumos recopilados como producto de las acciones expuestas hasta el momento, junto con los insumos aportados por los participantes, como resultado de sus diversas experiencias y experticias. Con este propósito, se acordó un conjunto de parámetros y criterios de priorización, con base en el cual se estructuró un formulario que fue diligenciado *on-line* y de manera autónoma, por cada uno de los participantes. El resultado de este ejercicio arrojó las seis problemáticas prioritarias que se condensan en el esquema de la Figura 7 y que se resumen en la siguiente conclusión:

En el proceso de la cotidiana movilidad (antes, durante y después de sus respectivos desplazamientos) los usuarios payaneses de los distintos medios de transporte realizamos una amplia gama de **imprudencias**; que, a su vez, generan múltiples inconvenientes; entre los que resaltan

Alto estrés por mutuas agresiones (que van desde verbales y leves, hasta físicas y graves);

Accidentes que, además de lesiones y daños materiales, dificultan la movilidad de todos los demás.

PROBLEMÁTICAS PRIORITARIAS IDENTIFICADAS POR LOS PARTICIPANTES EN LOS TALLERES COCREATIVOS DEL LABORATORIO DE DISEÑO Y CIUDADANÍA																													
CRITERIOS DE PRIORIZACIÓN	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS					
	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS	IMPEDIMIENTOS					
	PROBLEMA #																						ORDEN DE PRIORIDAD	ACTORES QUE MAS GENERAN CADA PROBLEMÁTICA	ACTORES QUE MAS SUFREN CADA PROBLEMÁTICA				
	PUNTAJE PROMEDIO																												
17. En el proceso de la cotidiana movilidad (antes, durante y después de sus respectivos desplazamientos) los usuarios payaneses de los distintos medios de transporte realizan una amplia gama de IMPRUDENCIAS; lo que, a su vez, genera múltiples inconvenientes entre los que resaltan: o Alto estrés por mutuas agresiones (que van de verbales y leves a físicas y graves) y o Accidentes que, además de lesiones y daños materiales, dificultan la movilidad de todos los demás.																										17	I	1er Orden Motociclistas	Peatones Ciclistas Carros Partic.
RESULTADOS PROBLEMÁTICA 17	8,4	9,5	9,4	10,0	9,9	9,1	9,2	9,1	7,1	8,5	9,0	8,8	9,6	9,9	7,4	9,4	7,9	8,51											
7. FALTA RESPETO POR LA VIDA , tanto en el sentido estrictamente biológico, como en el humano o social. No se trata solamente de evitar lesiones o muertes, sino también de evitar la falta de respeto hacia la dignidad de los demás.																										7	I	1er Orden Motociclistas Carros Partic Buses Taxis	Peatones Ciclistas
RESULTADOS PROBLEMÁTICA 7	8,9	9,9	9,9	9,4	9,3	7,4	9,9	9,0	7,4	8,9	7,4	7,8	9,0	9,8	9,0	9,1	9,0	9,36											
1. FALTA EDUCACIÓN en torno a cómo construir y compartir modos y medios de movilidad																										1	I	1er Orden Ciclistas Carros Partic Buses Taxis	Peatones Ciclistas
RESULTADOS PROBLEMÁTICA 1	7,9	9,5	8,8	9,6	9,9	9,4	9,1	9,1	7,9	9,1	7,6	8,3	8,9	7,6	8,8	9,1	9,9	9,6	8,34										
2. FALTA APROPIACIÓN DE CULTURA CIUDADANA desde los niños mismos desde el hogar hasta los espacios de educación formal (propia o ajena)																										2	II	1er Orden Peatones Ciclistas Carros Partic Pasajeros Buses	Peatones Ciclistas
RESULTADOS PROBLEMÁTICA 2	8,028	8,8	8,88	8,76	9,8	8,88	7,88	7,78	8	7,12	7,28	8,88	8,78	8,12	7,02	8,88	8	8,26											
6. FALTA HUMANIDAD . Cuando somos usuarios de un vehículo, "abandonamos" nuestra esencia como "seres humanos" y asumimos la "esencia" del vehículo que estamos usando. Ya no somos personas, sino carros, motos o bicis....																										6	II	1er Orden Carros Partic Buses Taxis	Peatones Ciclistas
RESULTADOS PROBLEMÁTICA 6	7,876	9,38	9,28	9,28	9,38	7,8	8,88	8,18	8,18	8,08	9,6	7,02	8,76	8	6,76	8,88	8	8,23											
18. Un 45% de los payaneses perciben que la principal problemática de movilidad de su ciudad (específicamente en el sector histórico y sus alrededores) corresponde al IRRESPECTO de diversos aspectos de CULTURA CIUDADANA; entre los cuales resaltan: o La invasión de espacios (andenes, benches, ciclovías) o El mal parqueo de vehículos (ciclos, motos, carros, etc.) y o El desapego de señales.																										18	II	1er Orden Carros Partic Buses Taxis	Peatones
RESULTADOS PROBLEMÁTICA 18	8,76	9,38	9,6	9,58	9,68	8,6	7,88	7,88	7	8,12	7	8,12	7,88	8,88	8,12	9	8,88	8,16											

Figura 7. Talleres Co-Creativos - Criterios de Priorización y Problemáticas Priorizadas

Fuente: elaboración propia

Finalmente, entre los dos investigadores a cargo del proyecto y los estudiantes colaboradores del mismo, se llevó a cabo la acción principal, la cual consiste en la estructuración y formulación del prototipo de una estrategia ciudadana enfocada en el desarrollo de procesos de comunicación y participación, para que individuos y colectivos transformen sus imaginarios y actitudes de una movilidad entendida como fuente de potenciales agresiones, a una movilidad entendida como fuente de oportunidades de convivencia pacífica, con predominio de actitudes y conductas asertivas.

Dicha estrategia se denominó la “Onda asertiva” de la movilidad e incluye tres fases:

Fase 1. Descarga emocional: Esta fase es el punto de inicio para generar lo que el LaB-DyC ha denominado una Onda asertiva, conforme a un uso metafórico del significado científico de la palabra “onda”. Los participantes tienen la oportunidad de registrarse con sus datos básicos (nombres, e-mail, contactos, medio habitual de transporte) y expresar espontáneamente, a través de un aplicativo *on-line*, las respuestas a preguntas sobre sus experiencias en los recorridos cotidianos por la ciudad de Popayán y sobre las maneras como suelen reaccionar (descarga emotio-

nal) ante situaciones adversas de movilidad (para ello, previamente deben aceptar los términos propios de un consentimiento informado). El acceso al aplicativo *on-line* se hace de dos maneras; una, mediante una cabina o módulo de información ubicado estratégicamente en lugares de encuentro común para los diferentes actores de la movilidad; otra, mediante un Código QR descifrable a través de la cámara de cualquier celular inteligente (*smartphone*), ubicado en piezas de material impreso promocional.

El procesamiento y posterior análisis de la información recopilada de este modo permitirá conocer cuál de las siguientes actitudes predomina en cada participante y, simultáneamente, detectar cuál de tales actitudes es la predominante en el conjunto de participantes, según parámetros enunciados por Olga Castanyer (2010).



- Actitud agresiva, entendida como aquella con la que se defienden con excesiva vehemencia los derechos e intereses personales, sin tener en cuenta los derechos de los demás y, generalmente, usando gesticulación amenazante, voz alta, insultos y/o posturas retadoras.
- Actitud pasiva, entendida como aquella en la que no se defienden los derechos e intereses personales, con respecto a los derechos de los demás. Generalmente, quienes asumen esta actitud, utilizan tono de voz bajo, muletillas, y vacilaciones,

evitando el contacto visual y manifestando sus quejas ante terceros y no directamente frente a quienes los vulneran.

- Actitud asertiva, entendida como aquella en la que se tiene la capacidad de autoafirmar los propios derechos, sin dejarse manipular y sin manipular a los demás, ejerciendo y defendiendo los derechos personales, sin violar los ajenos.

Figura 8. Imágenes de la cabina, el código QR y el formulario *online* para realizar el proceso de descarga emocional
Fuente: elaboración propia

Fase 2. Recarga asertiva: luego de hacer una descarga de emociones, viene una recarga de conocimientos y herramientas. En un primer momento de esta fase, los participantes reciben inicialmente un diagnóstico, resultante de la fase anterior, en el que se da a conocer cuál de las siguientes actitudes predomina en la convivencia entre el grupo de participantes: pasivas, agresivas o asertivas. Para continuar con el proceso de recarga asertiva, manteniendo la metáfora del proceso de generación de una onda

los participantes reciben un kit de material didáctico para que cada cual se identifique e invite a participar a otros ciudadanos; los objetos que integran el kit son: 1) adhesivo del Laboratorio de Diseño y Ciudadanía, 2) adhesivo de la Onda asertiva, 3) adhesivo ¿cuál es la actitud que predomina en tu cotidiana movilidad?, 4) botón promocional para identificarse como participante en medio de la movilidad cotidiana. 5) manilla para identificarse como participante en medio de la movilidad cotidiana; 6) libreta de apuntes. Cabe destacar que debido a que el material impreso cuenta con códigos QR; no solo promocionan e identifican a los participantes, también sirven para conectarlos con las redes sociales de la estrategia didáctica de cultura ciudadana Onda asertiva de la movilidad.

En un segundo momento de esta fase, los participantes tienen dos herramientas que propician el mutuo aprendizaje en torno al comportamiento asertivo; la primera es un taller presencial; y la segunda, es la *fan page* de Facebook, en donde se encuentran disponibles seis videoclips producidos por el equipo de comunicaciones y diseño del laboratorio.

Fase 3. Propagación de la Onda: en consecuencia, con la metáfora establecida como base de la estrategia, una vez realizada la recarga asertiva, los participantes estarán preparados para “propagar la onda”, dicho de otra forma, los participantes tienen la oportunidad de poner en práctica lo aprendido.

Para la participación activa en esta fase, el Laboratorio de Diseño y Ciudadanía propone vincular a las instituciones gubernamentales y a la empresa privada por medio de sus programas de responsabilidad social empresarial, con el objetivo obtener incentivos que puedan ser distribuidos de forma colectiva o individual, para las personas y grupos que participen activamente en las redes sociales publicando fotografías y/o videos de sus propias experiencias de comportamiento asertivo, o de las de otros ciudadanos.

La dinámica que propone la “propagación de la onda asertiva” es el empoderamiento de los ciudadanos, como propagadores y promotores de actitudes y conductas asertivas, asumiendo corresponsabilidad en torno a la construcción de una movilidad urbana incluyente y sostenible.



Figura 9. Imágenes del material gráfico impreso para que cada participante se identifique e invite a participar a otros ciudadanos
Fuente: elaboración propia

Mecánica de participación en la onda asertiva de la movilidad



Figura 10. Imagen de la *fan page* en la que cada participante puede compartir conocimientos y experiencias de comportamientos asertivos por medio de imágenes y vídeo participar a otros ciudadanos
Fuente: elaboración propia

Referencias

Castanyer, Olga

2010 *La asertividad: expresión de una sana autoestima*. Madrid: Editorial Desclée de Brouwer.

Congreso de la República de Colombia

2016 “Ley 1811 de 2016”. *Senado de la República*. Bogotá.

2011 “Ley 1503 de 2011”. *Senado de la República*. Bogotá.

Dangond, Claudia *et al.*

2011 “Algunas reflexiones sobre la movilidad urbana en Colombia desde la perspectiva del desarrollo humano”. *Papel Político*. 16 (2): 485-514.

Jhon Jairo Daza Omen

2019 ‘Soy movilidad’. *Monografía*. Programa de Diseño Gráfico, Facultad de Artes. Universidad del Cauca, Popayán.

MinTransporte—Ministerio Nacional de Transporte—

2013 *Plan nacional de seguridad vial 2013-2021*. Bogotá: Min-Transporte.

Mockus, Antanas

2003 *Cultura ciudadana y comunicación*. *Revista La Tadeo*. (68): 106-111.

Naranjo, Eduardo, *et al.*

2007 *Diseño y territorio*. Bogotá: Programa ACUNAR Universidad Nacional de Colombia.

Toro, Juan Bernardo

2001 *El papel del ciudadano en la construcción de lo social*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

De las marimbas de chonta cromático-electroacústicas y otras perversiones

Héctor Tascón¹

Las músicas del Pacífico asociadas a la marimba de chonta vienen presentando transformaciones, no solo en los formatos instrumentales, también en los espacios para su interpretación, los tipos de músicas y expectativas creativas de los intérpretes. Estos escenarios requieren de transformaciones en los instrumentos musicales en aspectos como la afinación el registro y la potencia. Este proyecto plantea cómo instrumentos como la marimba de chonta cromática-electroacústica se convierten en una alternativa para músicos contemporáneos pertenecientes a grupos de música urbana, urbana tradicional, popular, rock, académica y sinfónica. De manera que se redimensiona el uso de la marimba de chonta cromática, como instrumento versátil y adaptable a diferentes estilos.

1 Jefe de área de percusión conservatorio AMV de Cali, director del grupo de investigación en músicas tradicionales. Perfil académico: Nacido en la ciudad de Cali, este músico colombiano — grado laureado del Conservatorio Antonio María Valencia, y Magister en musicología de la Universidad de La Rioja, ha concentrado su trabajo en la percusión y el estudio de la música colombiana, especialmente la de la región Pacífico sur; las marimbas de Guapi, el currulao, las leyendas y las danzas afrocolombianas, entre otras, han constituido su espacio artístico, su inspiración y su trabajo investigativo. Actualmente es maestro de percusión en la Universidad del Cauca y jefe del área de percusión en el conservatorio Antonio María Valencia, donde ha diseñado e implementado la cátedra de marimba de chonta. Es director del ensamble de percusión de Bellas Artes y director del grupo de investigación en músicas del pacífico sur. E-mail: hectorpacificosur@yahoo.es

Introducción

En 1921 la empresa de instrumentos Leedy desarrolló el vibráfono, instrumento que haría legendario al vibrafonista Lionel Hampton, quien realizó la primera grabación de que se tenga registro. Sin embargo, la popularidad del instrumento se debe fundamentalmente a las modificaciones en el prototipo que realizó Henry Schluter.

Este músico y constructor logró dar al instrumento mayor claridad en las notas, disminuyendo la cantidad de armónicos y sonidos que hacían difícil tocar con otros instrumentos acompañantes como el piano y el contrabajo. También perfeccionó un sistema de apagados que reducía la duración del sonido y un modelo de tubo resonador que aumentaba el volumen. Esto sumado a un novedoso diseño del instrumento, lo hicieron fácilmente transportable. Las características y particularidades tímbricas del instrumento, la potencia sonora y la portabilidad, llevaron al vibráfono a ser parte de ensambles de: música tropical, orquestas sinfónicas, orquestas de jazz, *world music*, entre otros.

La historia actual de la marimba de chonta guarda una importante relación con la del vibráfono. Este instrumento del Pacífico cuenta con una particularidad sonora que lo hace cada vez más interesante tanto para músicos populares como académicos. Su versatilidad y registro sonoro permiten su uso en la ejecución de líneas melódicas o armónicas en los diversos ensambles en que participa. Este hecho es patente en las propuestas cada vez más innovadoras en las que se vincula a la marimba de chonta. Es posible encontrar la marimba de chonta en formatos de música tropical en los que participan el bajo eléctrico y el piano (ej. grupo Herencia de Timbiquí).

Estos nuevos contextos musicales exigen del instrumentista y del instrumento características para las que no fueron diseñados. Como mayor potencia en el sonido y afinación de acuerdo con instrumentos electrónicos como el teclado o el bajo. Algunas de estas necesidades se perciben de forma clara en espectáculos al aire libre donde la marimba participa en ensambles de música tropical en los que el instrumento debe amplificarse con ayuda de seis micrófonos que poco permiten ver al intérprete y menos al instrumento.

Otro aspecto para tener en cuenta es la necesidad de algunos músicos de incluir la marimba de chonta en reemplazo del piano, lo que deposita toda la responsabilidad armónica en el marimbero, quien desde una marimba diatónica (un solo teclado) no alcanza a suplir los cambios o modulaciones tonales que se requieren al incursionar en músicas cercanas al jazz o géneros experimentales. De igual forma sucede con múltiples conjuntos como bandas de marcha, grupos de formación para niños, orquestas sinfónicas, grupos de serenatas y grupos de rock que, motivados por esta nueva y exótica sonoridad, desean incluir la marimba de chonta como instrumento básico de su propuesta expresiva.

El vibráfono es un excelente ejemplo de cómo un instrumento que se adapta a las necesidades de los músicos puede trascender las músicas y transformarlas manteniendo su esencia. En este texto se exponen los avances en el prototipo de marimba de chonta cromática (doble teclado), en el que el proceso de afinación de cada tabla balancea la nota fundamental y el primer armónico. Incluye también los avances en el diseño del mueble que facilita el transporte del instrumento.

Metodología

La marimba de chonta cromática electroacústica portable ha supuesto varios desafíos en aspectos como: 1) la potencia y calidad del sonido; que implica el uso de micrófonos, sistemas de amplificación y mezcla. 2) la transportabilidad del instrumento; de forma que pueda ser ensamblado rápidamente sin poner en riesgo sus conexiones electrónicas y cuente con las dimensiones estándar para transporte. En este sentido la metodología de trabajo se plantea desde las indagaciones en cada uno de los componentes y se deriva en múltiples ejercicios experimentales de los cuales se presentan las conclusiones.

Para realizar una explicación más detallada del proceso de construcción se abordan los siguientes componentes: 1) teclado de chonta, 2) sistema de micrófonos y 3) el mueble.

Teclado de chonta

Arco inferior en las tablas

Las tablas de la marimba de chonta se construyen tradicionalmente extrayendo láminas de la palma de chonta. Estas láminas conservan una pequeña curvatura propia de la chonta, razón por la cual la mayoría de las tablas de chonta son planas en su cara inferior y redondeadas en la parte superior donde golpea la baqueta.



Imagen 1. Tabla de chonta

Este tipo de construcción tiene un inconveniente al tratar de alcanzar sonidos bajos, puesto que la tabla resulta muy larga y el resonador –que generalmente se construye en guadua– solo alcanza a capturar la vibración de una pequeña porción de la tabla, lo que redundaría en la pérdida de potencia. Otro aspecto que se dificulta en la construcción de tablas de registro grave es la influencia de los armónicos en la generación de acordes consonantes.

Una manera de disminuir el tamaño de las tablas hasta en un 10 % y fortalecer el armónico que refuerza la nota fundamental de los bajos, es la construcción de un arco en la parte inferior de la tabla. En la siguiente imagen se observan dos tablas en las que la parte inferior ha sido desbastada formando un arco que corresponde a cerca del 60 % del área de la tabla.



Imagen 2. Tablas de chonta, la inferior ha sido desbastada generando un arco.

Soporte de tablas

La producción del sonido potente en una tabla de chonta depende en gran medida de la posibilidad de vibrar la mayor cantidad de veces. En este sentido, el lugar donde reposa la tabla debe contar con una superficie amortiguada que se ubique exactamente donde se encuentra el nodo de vibración de la onda. En la marimba de chonta las tablas se soportan sobre almohadillas de jicrilla (bejuco del Pacífico) que permiten la torsión de la tabla en diversos sentidos, pero que disminuyen en gran medida la cantidad de vibraciones.

Para esta marimba se diseñó un sistema de suspensión en el que la tabla es soportada sobre dos hilos que disminuye la fricción. Aunque este tipo de soportes existen para las marimbas industriales elaboradas en palo de rosa por grandes empresas como Yamaha o Malletch, son muy pesados pues son construidos en hierro. El sistema diseñado para esta marimba, por el contrario, pesa menos de un gramo y se fabrica en una impresora 3D, ofreciendo alta resistencia a los impactos de las baquetas.

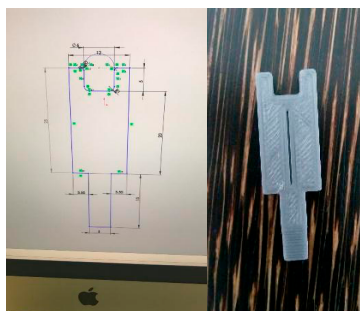


Imagen 3. Modelo y prototipo de soporte de las tablas

Sistema de micrófonos de contacto

El desarrollo del sistema de micrófonos supuso responder varias preguntas: ¿cómo adherir los micrófonos a las tablas?, ¿qué tipo de micrófonos?, ¿cómo conectar los 46 micrófonos?, ¿en qué sector de la tabla ubicar el micrófono?

Unión de micrófonos a las tablas

Para esta opción se probaron diferentes alternativas, inicialmente se desarrolló un mecanismo en el que el micrófono se mantuviera en contacto con la placa sin necesidad de pegamento. Este sistema constaba de bandas elásticas que bordeaban la tabla y mantenían el micrófono adherido a la placa, pero la vibración de las tablas de chonta se vio disminuida, pues las bandas de caucho requerían demasiada presión.

La segunda opción consistió en usar diferentes tipos de pegamento con diversas consistencias y nivel de secado (ver Tabla 1).

Tabla 1. Tipos de pegamento experimentados

Pegamento	Características	Resultado
Loctite	Pegamento tipo gel que se endurece en 60 segundos y alcanza su mejor resultado después de 20 minutos	Secado rápido, se cristaliza y fractura rápidamente generando vibraciones en los micrófonos
No más clavos	Pagamento tipo macilla de carácter arenoso que logra su mayor resistencia después de 24 horas	Tiene buena adherencia, el secado es lento. Su consistencia hace difícil cubrir la superficie con una capa delgada, generándose una película muy gruesa entre el micrófono y la tabla de chonta
Pegante para madera	Pegamento líquido de buena adherencia que logra su mayor dureza después de 48 horas	Buena adherencia, su consistencia permite formar una película fina entre el micrófono y la tabla, debe ser prensado para lograr mejor adherencia
Superbondor	Pagamento en gel de mediana adherencia, logra su mayor dureza en 20 segundos	Buena adherencia inicial, se cristaliza y fractura fácilmente
Sintesolda	Gel de buena adherencia logra su mayor resistencia en 2 horas	Sedado medianamente rápido, no se cristaliza y permite distribuir una capa fina entre la taba y el micrófono

Prensar los micrófonos permite una mayor adhesión y disminuye el tiempo de secado de la unión; sin embargo, en algunas oportunidades la presión es muy fuerte y rompe el micrófono internamente, además la presión puede variar de un micrófono a otro generando diferencia en sensibilidad a la vibración de la placa.

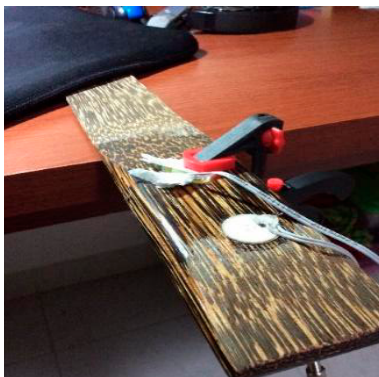


Imagen 4. Tabla con prensa para adherir el micrófono

Otro aspecto que incide en la unión del micrófono a la tabla de chonta es la forma como se aplica el pegante. Se probaron tres formas diferentes de esparcir el pegante: 1) una pequeña línea alrededor de borde del micrófono; aunque requiere muy poco pegamento, quedan espacios entre la tabla y el micrófono que generan vibraciones y producen ruidos de rozamiento bajando la calidad de la captura de audio; 2) una gota de pegante en el centro, esta forma de adherir se puede observar en diversos tutoriales sobre micrófonos de contacto para guitarras acústicas. Genera una unión compacta y no es necesario hacer mucha presión sobre el micrófono.

Tipos de micrófono

Se identificaron tres tipos de micrófono de diferentes tamaños y dos características diferentes.

Tabla 2. Micrófonos usados en las pruebas

Tipo de micrófono	Característica	Nivel de respuesta
15 mm	Una sola cara de cuarzo	Se dificulta la unión de los cables de cobre, cubre una pequeña superficie de la tabla y tiene baja captura
22 mm	Dos caras de cuarzo	Es fácil la unión de los cables de cobre, cubre una buena superficie de la tabla y tiene alto nivel captura. Al pegarlo sobre la cara de cuarzo se rompe fácilmente
28 mm	Una cara de cuarzo	Es fácil la unión de los cables de cobre, cubre una buena superficie de la tabla y tiene alto nivel captura. Su adhesión es firme y resistente



Imagen 5. Micrófonos usados en las pruebas

Los micrófonos deben contar con un cable de unión monofónico al *plug* de 3,5. Se probaron diferentes tipos de cable con malla protectora y sin esta. Aunque todos los cables responden de forma similar, los de menor dureza pueden vibrar con la placa sin producir ruidos por rozamiento, manteniendo una buena resistencia y conducción.

Sistema de conexión de micrófonos

Existen varias empresas en el mercado que trabajan sobre sistemas de sonido para la amplificación del vibráfono y la marimba, usando sistemas de micrófonos de captura de aire y de contacto. Los sistemas de micrófonos de contacto se valen de mecanismos de rieles o barras a los cuales se adhiere cada uno de los micrófonos que están en contacto con la placa.

Para este sistema de micrófonos monofónicos se diseñaron dos regletas con uniones en paralelo, que llevan la señal hasta un mezclador con el que se puede manipular y dar brillos o bajos a determinadas tablas de la marimba.



Imagen 6. Regletas de entrada de los micrófonos

En este sentido la marimba ha sido dividida en cuatro secciones de forma que cada salida no esté saturada o que la señal de determinados micrófonos disminuya por hacer parte de una serie con muchos micrófonos.

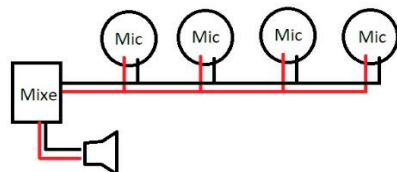


Imagen 7. Sistema de conexión de micrófonos de contacto

En la siguiente imagen se observa la división de la marimba. La primera regleta de micrófonos comprende las tablas de sonidos naturales que van desde fa natural dos; hasta el mi tres. La segunda regleta incluye los sostenidos y va desde el fa sostenido tres, hasta el re sostenido tres. La tercera regleta va desde el fa natural tres hasta el do seis. La última regleta va desde el fa sostenido tres; hasta el la sostenido cinco.

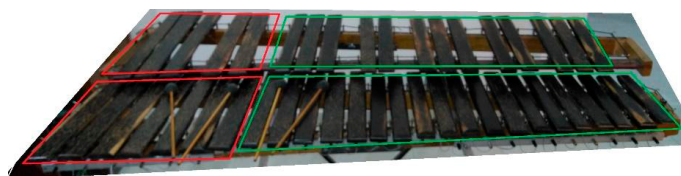


Imagen 8. Sistema de distribución de las entradas al mezclador

Ubicación del micrófono. Para la identificación del mejor punto para pegar el micrófono a la placa se ha diseñado un experimento para medir la respuesta sonora en decibeles de la placa, para ello se desarrollaron los siguientes pasos.

- Identificar el punto nodal: para esto es necesario poner la placa sobre dos almohadillas cercanas al borde de la placa (cerca del 30 % de la distancia total). Después se coloca sal sobre la placa y se golpea con una baqueta suave o dura dependiendo del registro.² Al golpear la placa los granos de sal se

² Las baquetas suaves en los registros graves estimulan el sonido fundamental y los armónicos de la octava, al usar baquetas duras en estas placas se estimulan los armónicos agudos cambiando la ubicación de los nodos.

acumulan en el punto nodal, esta franja se delimita usando un marcador.



Imagen 9. Identificación de los nodos usando sal

- Ubicar los micrófonos de contacto sobre tres lugares diferentes: todos los micrófonos fueron pegados con el pegante Sintesolda con un tiempo de secado de 48 horas, después se soldaron los cables a cada micrófono: en medio del punto nodal, al lado del punto nodal y a la mitad entre el nodo y el final de la placa.

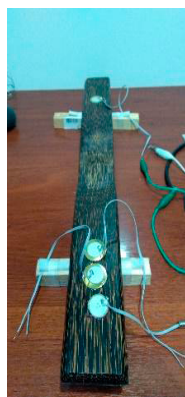


Imagen 10. Ubicación de los micrófonos en los tres puntos de experimentación

- Medición de respuesta de cada micrófono: cada placa fue conectada directamente a la interface de sonido de forma que se pudiera realizar una lectura exacta de la respuesta al impacto de la baqueta de cada uno de los tres micrófonos. Para evitar cambios en la respuesta de la placa el impacto se realizó desde la misma altura usando una baqueta igual.

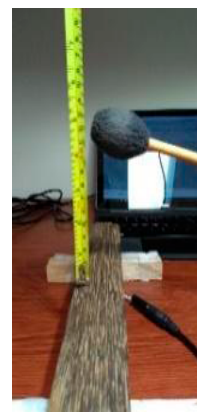


Imagen 11. Valoración de cada micrófono para conocer la mejor respuesta

Tabla	Ubicación del mic.			Vol	Envolvente	Observaciones (El volumen de entrada a la consola esta a las 9 a.m.)
	Nodo	Desp nodo	mital nodo borde			
F2			X	2	2	
		X		2	3	
	X			3	3	
G2			X	1	2	Tiene un micrófono ubicado entre el nodo y el borde
		X		2	3	
	X			3	3	
A2		X		2	3	
		X		2	3	
	X			3	3	
B2			X	1	1	
		X		2	2	
		X		2	2	
	X			3	3	
E3	X			3	3	
A#2			X	1	1	
		X		3	2	
	X			3	3	
G#2			X	0	0	
		X		2	2	
	X			3	3	
F#2				1	2	Esta placa es la única de los graves que está desbastada en los extremos, esta puede ser la razón para que el mic. sobre el nodo no funcione bien. Aunque el mic. despues del nodo es el mejor, no alcanza el nivel de la señal de otros microfonos sobre el nodo.
		X		3	3	
	X			1	1	
	X			2	2	
C#3			X	2	1	
	X			1	0	
	X			3	3	

Conclusiones del experimento

- Los micrófonos pequeños no presentan una buena captura incluso cuando han sido pegados con buen material.
- El tipo de pegante no influye en la adherencia del micrófono, es necesario que se endurezca para que tenga la mayor adhesión.
- Las tablas que están desbastadas en los bordes (para bajar el sonido) no cuentan con una buena captura en el nodo. Es posible que funcione mejor acercándose al interior de la placa, es necesario hacer este tipo de experimento.

Mueble y soporte

Los muebles de las marimbas sinfónicas están diseñados para resistir una gran cantidad de peso, pues los resonadores del instrumento pueden pesar cerca de 60 kilos y el teclado 40 kilos. En las marimbas de chonta el mueble suele ser diseñado de manera que resista el impacto violento que reciben las tablas y que no sea necesario desensamblar en muchas partes, sobre todo que no implique el desmontaje del teclado de chonta.

El mueble propuesto recoge varios aspectos de ambos muebles, pero cuenta con la ventaja de no tener que soportar los tubos de resonancia que incrementan el peso y el volumen cúbico del instrumento. Para ello se ha diseñado un sistema de soporte que puede ser adaptado a cualquier base de teclado electrónico convencional, como se muestra en la siguiente imagen.



Imagen 12. Soporte de marimba

La marimba además cuenta con un sistema de desensamblable que permite dividirla en cuatro secciones sin necesidad de desmontar el teclado y desconectar los micrófonos. De esta manera la marimba puede ser transportada en dos maletines de 50 x 90 x 30 cm.



Imagen 13. Marimba de chonta electroacústica con imitación de resonadores de guadua

Conclusiones

Placas

- Los micrófonos pequeños no presentan una buena captura incluso cuando han sido pegados con buen material.
- El tipo de pegante no influye en la adherencia del micrófono, es necesario que se endurezca para que tenga la mayor adhesión.
- Las tablas que están desbastadas en los bordes (para bajar el sonido) no cuentan con una buena captura en el nodo. Es posible que funcione mejor acercándose al interior de la placa, es necesario hacer este tipo de experimento.

Soporte patentado

- Descripción de la invención: el sistema de soporte que se propone en la invención, se ha diseñado para ubicar la marimba sobre una mesa convencional, reducir a cuatro la cantidad de piezas que se ensamblan, disminuir al 50 % el largo total del instrumento y proteger los componentes electrónicos del instrumento.
- La primer particularidad de la presente innovación son los dos listones en paralelo que tienen forma de F acostada, que atraviesan perpendicularmente los trapecios, sujetándolos por la cara opuesta a la

que soporta las teclas. En la mitad y al final de los listones, se levantan en ángulo recto, dos fragmentos verticales de listón, sobre los que se apoya el segundo trapecio, generando una diferencia de nivel entre las teclas del primer y el segundo trapecio, a manera de escalón.

- La segunda particularidad consiste en dividir los trapecios por la mitad, sin necesidad de retirar las teclas, dando lugar a cuatro trapecios de menor tamaño. Para ello se retiran los tornillos que atraviesan los extremos internos de los trapecios de menor tamaño que constituyen el punto de resistencia del peso del instrumento. Al momento de transportar el instrumento, el sistema electrónico queda protegido en la parte inferior por las placas y en los laterales por las paredes de los trapecios.

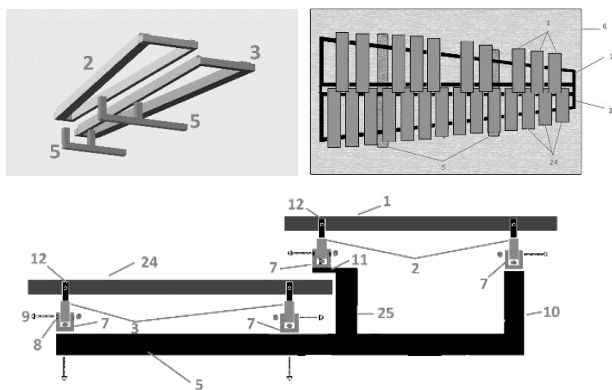


Imagen 14. Soporte patentado

La tonalidad expandida en la música popular colombiana

Juan José Palomino Velasco

Resumen

En la búsqueda de una adecuada simbiosis entre el estilo musical clásico, el popular y el folclórico nace la propuesta “La tonalidad expandida en la música popular colombiana” como una alternativa para los músicos interesados en ampliar y fortalecer su discurso sonoro en la esfera de la composición dentro de los parámetros de la música tonal, conjugando la exploración y extensión de los recursos armónicos con el color descriptivo de las emociones en la creación musical.

Este texto pretende reflexionar en torno a las propiedades y posibilidades expresivas que posee la aplicación de la tonalidad expandida en la composición e interpretación de música popular, explorando la riqueza de los ritmos tradicionales colombianos en conjunto con la forma, el estilo y la instrumentación de otros géneros populares globales y estrechando la relación música-texto por medio de la ampliación de su espectro sonoro.

Introducción

Recuerdo que mientras estudiaba la historia de la música vocal barroca y renacentista en la universidad, sentí curiosidad por la tendencia que tenían algunos compositores de “pintar las palabras”, es decir, de representar lo que decía un texto por medio de la música. Para ello, usaban el lenguaje musical de manera descriptiva, intentando imitar el significado literal de una palabra en algún pasaje de la obra. Por ejemplo, para una palabra como “caída” se empleaba una escala descendente, o cuando aparecía la palabra “solo”, todas las voces se quedaban en silencio y sólo una permanecía cantando su línea.

A estas técnicas compositivas se les denomina ‘madrigalimos’, ya que se utilizaban sobre todo en el ‘madrigal’; una composición de tres a seis voces sobre un texto secular, actualmente concebida como la forma musical más popular e importante de su tiempo. A menudo, el usar este tipo de recursos podía conllevar también la ruptura consciente de ciertas reglas del contrapunto de esa época. Uno de los compositores más influyentes en este estilo fue Claudio Monteverdi, quien junto con otros músicos constituyó lo que él mismo llamaría la *seconda pratica*, una manera de hacer música que incursionaba en mayores libertades contrapuntísticas en comparación con las limitaciones que imponía el estilo antiguo o la *prima pratica* de Palestrina o Zarlino. A partir de este punto empezaron a germinarse algunos de los aspectos más importantes que constituirían al melodrama y a la expresión emocional empleada en el barroco y en la ópera.

Esta pequeña parte de la historia de la música occidental podría considerarse como mi primer referente en la com-

posición, pues plantea la relación de un género como el madrigal con la semántica y la expresión emocional de las palabras representadas mediante la innovación armónica, melódica y contrapuntística.

Cuando comencé a componer y a experimentar en el piano, mi intención era la de llegar a producir obras que encarnaran de la manera más fiel posible la forma en la cual yo vivía sentimientos fuertes o profundos. En ese proceso, surgieron muchas ideas musicales que, de algún modo, transgredían las reglas que había aprendido en la clase de armonía tradicional y sin saberlo, se sustentaban en las bases de un sistema distinto al de la tonalidad unificada. Con el tiempo, estos fragmentos de obras casi improvisadas fueron constituyendo una técnica de composición que me permitió concebir mi primera canción titulada “Loco”; un bambuco que describe un laberinto emocional, fusionando elementos del jazz junto con el estilo y la forma de muchos otros géneros populares.

Al darme cuenta de que aquella idea funcionaba, me propuse replicar ese conocimiento en la creación de más obras y canciones basadas en el mismo principio. Decidí que continuaría trabajando con ritmos colombianos, pues además de sentir que había descubierto algo muy nuevo para mí, también sentí la necesidad de compartirlo y contribuir de alguna forma en el crecimiento, desarrollo y fortalecimiento de nuestra cultura nacional.

Unos meses más tarde, luego de haber terminado una parte de mi tercera canción, seguía todavía con una gran inquietud en mi mente y era la de saber de qué manera se relacionaba mi forma de hacer música con la de otros compositores reconocidos de la música culta y universal, pues hasta ese punto mi trabajo se constituía como algo más

empírico que conceptual. Luego de un par de semanas, por fin llegó el día en el que, después de consultar a mi actual director de tesis y exponerle mi proceso, él me remitió a un libro de Jan LaRue (2004) y me habló sobre un concepto en el que quizás podría soportar el tratamiento formal que le daba a mi música: la 'tonalidad expandida'.

Antes de desarrollar una explicación de fondo sobre este concepto y su relación con mi trabajo, quisiera contextualizar y definir primero qué es, cómo funciona y cuáles son los fundamentos de la tonalidad.

La tonalidad

Hoy en día, mucha de la música que escuchamos en internet, en la televisión o en la radio, esa que nos es más familiar porque la conocemos y reconocemos de algún lado y que podemos tararear con más facilidad mientras caminamos por la calle, en la mayoría de los casos, es música tonal. Música de acordes y melodías que juega con la tensión y el reposo de sus notas; con la disonancia y la consonancia; con un inicio, un recorrido y un final. Escucharla es entonces, un viaje de ida y vuelta, una travesía que nos garantiza un regreso a casa después de explorar o al menos algunos momentos de reposo para recordar ese lugar donde sentimos que debe descansar aquella historia; un hogar musical que en este caso llamaremos 'tonalidad'.

Si seguimos adelante con esta metáfora, escogemos cualquiera de los hogares disponibles y lo miramos desde adentro, notaremos que su dinámica social gira en torno a siete personajes que allí conviven: el más importante e influyente de todos ellos es quien lleva el mismo nombre

de la casa habitada. De los seis restantes, dos tienen una relación directa con el líder; uno a veces lo reemplaza en su función y los otros están siempre subordinados a los demás. De esta misma forma funciona la 'escala musical' al interior del sistema tonal: al primer personaje lo llamamos I (tónica), a sus aliados IV y V (subdominante y dominante), a su reemplazo III (mediante) y a los demás subordinados II, VI y VII (supertónica, superdominante y sensible). Cada personaje es una nota, el número romano que lo acompaña es la posición o 'grado' que ocupa dentro de la escala y el nombre entre paréntesis indica su función tonal.

Con base en todo lo anterior y tomando como ejemplo a do mayor, podemos deducir que su escala y su tónica también llevan consigo el mismo nombre: do. Y si do es el primer grado de la escala (I), entonces re=II, mi=III y así sucesivamente hasta llegar a si=VII. Así mismo, deducimos que do, fa, sol y mi son las notas más importantes y también sabemos cuál es la función que cumple cada una en este contexto, incluso la de aquellas que faltan por nombrar.

Observando con más detalle, notaremos que existen tres funciones con nombres únicos que no están condicionados por los nombres de las demás: los de 'tónica', 'dominante' y 'mediante' (I, V y III). Esto quiere decir que estas notas son las más estables; aquellas sobre las que las demás deben resolver. Por esa razón, el resto de las funciones tienen nombres derivados de la cercanía que poseen con respecto a ellas (ej.: subdominante, por debajo de la dominante).

En do mayor, do, mi y sol son nuestras notas estables. Si las unimos y las escuchamos todas sonando a la vez percibiremos lo que concebimos como un 'acorde', el acorde de do mayor, que funciona como centro de gravedad de to-

das las demás notas y acordes de la tonalidad en cuestión. Cualquier otra sonoridad diferente podrá interpretarse como el movimiento de la música; una tensión que tarde o temprano deberá ser resuelta para satisfacer la expectativa de nuestro cerebro, el cual después de experimentar el viaje, el recorrido, el cambio y la distancia, nos pide volver siempre al mismo punto de quietud y descanso que nos ofrece la función tónica principal.

Existen veinticuatro tonalidades diferentes: dos por cada uno de los doce sonidos de la escala cromática. Entre tanta variedad de posibilidades, lo que las diferencia y distancia una de otra además de su cualidad o modo (ej.: do mayor o do menor) es el número de 'alteraciones' que las componen. Pueden estar conformadas por sostenidos o bemoles (las notas negras del piano; como fa sostenido menor o si bemol mayor) o carecer de ellos (ej.: do mayor, la menor).

En la música tonal, la distancia que existe entre dos notas recibe el nombre de 'intervalo'. Los intervalos más pequeños son los de segunda menor (un semitono) y segunda mayor (un tono o dos semitonos). Los restantes derivan de la suma de dos o más de estas unidades. Por ejemplo, un tono y medio es igual a una tercera menor, dos tonos equivalen a una tercera mayor, etc., así sucesivamente hasta llegar a distancias más grandes como una octava, décima o trecena.

Lo que determina el 'modo' de una escala o de un acorde es la disposición de sus intervalos. Un acorde como do mayor, por ejemplo, está construido por terceras (do-mi, tercera mayor/ mi-sol, tercera menor) y por eso se le define como 'triada'. En una triada menor, la disposición de los intervalos es contraria (tercera menor/tercera mayor). El

modo en el que esté el acorde de tónica será el mismo de la escala y, por ende, el de la tonalidad.

La configuración armónica y/o melódica que nos sitúa dentro de una determinada tonalidad al final de una frase, pasaje o pieza musical recibe el nombre de 'cadencia'. La progresión de acordes más característica del sistema tonal se denomina 'cadencia perfecta' (IV-V-I). Con la ayuda de esta progresión, el compositor puede modular repetidas veces de manera temporal y darles inicio o fin a las secciones de su obra. Es muy común encontrar constantes modulaciones y tonalizaciones en el estilo del jazz, en donde se utiliza una variable de esta misma cadencia (II-V-I) para moverse rápidamente entre tonos alejados entre sí.

En resumen, la tonalidad es:

Un sistema de organización de la altura de las notas en el que los elementos guardan entre sí un orden jerárquico de mayor a menor importancia; rige la construcción del discurso musical de la cultura occidental. Todos los sistemas tonales tienen en común el concepto de que la música progresa alejándose y regresando a las notas fundamentales, que son las que rigen la importancia relativa de todos los sonidos de una composición musical. De tal manera, en el sistema tonal mayor-menor distintivo del periodo c. 1600-1900, un único centro tonal o tónica domina a lo largo de todo un pasaje, un movimiento o una pieza musical (Latham 2017: 1515).

Cuando un compositor o cantautor se dispone a escribir música tonal, primero debe decidirse por una tónica principal para su obra, aquella que encaje mejor con lo que

está sonando en su cabeza. Al momento de interpretar su idea en algún instrumento musical, empezará a descubrir exactamente qué notas componen su melodía, cuáles pueden acompañarla y cuáles definitivamente son ajenas o extrañas a ella. Posteriormente, al haber encontrado las notas afines y complementarias, determinará la tonalidad ideal para su música y de manera implícita, la escala y los acordes que la constituyen.

La tonalidad expandida

Después de haber abarcado a grandes rasgos lo que significa e implica este concepto, podemos adentrarnos más en él y entender lo que conlleva expandirlo. La ampliación del sistema tonal requiere de una reconfiguración de sus límites y leyes, como la funcionalidad de los acordes o el orden jerárquico de las notas. Se hace necesario flexibilizar sus esquemas, romper sus reglas y reacomodar sus propósitos. Como consecuencia, se produce una desestabilización, una ambigüedad, una falta de gravedad que, en vez de provocar el caos, brinda libertad y posibilita la creación de otros sistemas nuevos, diferentes y revolucionarios.

Por ejemplo, retomando nuestra alegoría del principio, si añadimos otro tipo de escalas modales u orientales a nuestro mundo tonal tendremos a nuestra disposición más hogares que los veinticuatro ya conocidos, cada uno de un color diferente y distintivo. Agremiaciones y coaliciones más numerosas y complejas entre sus habitantes dan como resultado acordes que contienen disonancias, como en los que conviven al mismo tiempo una nota tóni-

ca y su sensible, sin que esta última tenga la necesidad o la función de resolver donde antes lo hacía.

En el proceso de ampliar este concepto, el viaje del que antes habíamos hablado ahora se vuelve más intenso, más cambiante e impredecible. La expectativa se ve provocada por una historia repleta de nuevos matices que se suceden inesperadamente en el discurrir del tiempo. El compositor explora otros niveles de dramatismo, de sentimiento y de sugestión sensorial, pudiendo recrear o darle vida a una historia, a un objeto o a una poesía con su música.

Nada de esto sugiere que la música escrita en un lenguaje tonal más moderno o ampliado sea mejor, simplemente es una alternativa a la tradición, que se alimenta de ella y que nace de la exploración y explotación de sus límites, de sus medios y su potencial expresivo.

La tonalidad expandida puede definirse como la extensión de los recursos armónicos con un fin expresivo, descriptivo y a veces programático. Abarca diversas técnicas composicionales e implica un uso más libre de la armonía y de los doce sonidos de la escala musical. Puede llegar a resignificar o desdibujar el concepto tonal tradicional, ampliando sus límites funcionales y, en algunos casos, abandonando por completo todos sus paradigmas.

También podemos llamarle tonalidad expandida al relajamiento de esta, el cual se produce de diferentes maneras:

Cromatismo sin límites, pero conservando siempre la supremacía de un centro tonal. 2) Emancipación y libre uso de las disonancias, las cuales son agregadas al acorde produciendo algunas veces bifuncionalidad, bitonalidad o politonalidad. El acorde surge como una entidad separada, perdiéndose el

sentido de la armonía funcional por el tratamiento no convencional de los acordes y de las relaciones tonales (Grandela del Río 1971:35).

Contexto histórico

A partir del siglo XIX, muchos compositores empezaron a experimentar y a hacer uso de este tipo de recursos, lo que significó una progresiva ruptura con la tradición musical y tonal de los siglos pasados. Para el siglo XX ya existía una diversidad de corrientes, movimientos y vanguardias, cada una con características distintas. La música sufrió una evolución tan constante y apresurada, que fue difícil sistematizar todos y cada uno de los lenguajes que surgieron y que se desarrollaron durante estas décadas. Este enriquecimiento dio lugar y origen a nuevos géneros y estilos tanto en la música culta como en la popular, dentro de sistemas como la tonalidad, la modalidad o el atonalismo y todas sus ramificaciones.

Algunas innovaciones típicas que se pueden encontrar en obras que manifiestan un sentido de tonalidad expandida son:

El cromatismo: modulaciones directas entre acordes sin la mediación de progresiones o dominantes. Como un color que se funde para darle lugar a otro, así mismo, dos o más notas de un acorde se desplazan un semitono por encima o por debajo de ellas para resolver al acorde cromáticamente contiguo. Recurso ampliamente explotado por Wagner y Mahler.

La neomodalidad: uso moderno de los modos griegos o escalas modales para construir una pieza musical. Cada modo posee unas características armónicas diferentes

que definen su sonoridad o personalidad particular. El modo dórico, por ejemplo, tiene el IV grado mayor dentro de una escala menor, lo que le da un carácter de fuerza, solemnidad o grandeza. Esta técnica fue mayormente empleada y difundida por compositores franceses como Debussy y Ravel.

La disonancia estructural: consiste en la construcción de acordes más complejos que las triadas comunes de la tonalidad, por medio de notas añadidas e intervalos que pueden generar un cierto grado de disonancia; poliacordes que no necesariamente deben de resolver a un acorde determinado.

La bitonalidad o politonalidad: es la coexistencia o yuxtaposición de dos o más tonalidades en paralelo dentro de una pieza musical. Utilizada por Stravinsky.

El atonalismo: abandono voluntario de la tonalidad y la evitación consciente de todos sus principios. Sistema diseñado por Arnold Schoenberg y desarrollado por sus discípulos Alban Berg y Webern.

En cuanto a la música popular, el género más relevante nacido en medio de todo este proceso fue el jazz; una música llena de riqueza e innovación armónica y rítmica que posibilitó la creación de muchos otros géneros populares posteriores a ella e, incluso, llegó a provocar una gran influencia en los compositores de música culta y en casi toda la música que existía hasta ese momento.

A partir de 1927, con el nacimiento del cine sonoro se produce el auge de la música cinematográfica. Un nuevo lenguaje compositivo guiado y al mismo tiempo condicionado por la imagen de cada metraje. Música que busca principalmente acompañar escenas específicas, enriqueciendo su contenido expresivo o literario; involucrando gé-

neros tan diversos como las películas mismas y sugiriendo en muchos casos, por medio de la libertad armónica y la armonía no funcional, el ambiente sonoro de una determinada secuencia.

La aplicación de la tonalidad expandida en el contexto musical de Latinoamérica se evidencia, por ejemplo, en el repertorio pianístico de compositores chilenos como Luis Advis o Carlos Riesco. Igualmente, en la música rock de autores de renombre como Gustavo Cerati, Luis Alberto Spinetta y Charly García. En Colombia, el desarrollo y la aplicación de estos métodos de composición pueden observarse principalmente en obras escritas en el estilo contemporáneo de la música culta, como es el caso del concierto para piano y orquesta de Jesús Pinzón Urrea en el que se emplean la poliarmonía y la disonancia estructural.

La música popular colombiana se mantuvo por mucho tiempo en la hegemonía del sistema tonal clásico, conservando también las características formales y estilísticas propias de los géneros folclóricos antes difundidos por tradición oral. Entre los creadores más representativos de esta época están los compositores Luis Antonio Calvo y Lucho Bermúdez.

Música popular

Existe un cierto grado de confusión con respecto a este término, pues en el argot colombiano se le denomina 'música popular' a la música guasca o carrilera, proveniente de géneros como la ranchera, el corrido o el huapango. Cabe aclarar entonces, que en este texto utilizo una definición más global de este concepto, que abarca tanto los ritmos

tradicionales de una región como los géneros foráneos apropiados y fusionados con las músicas autóctonas. Algunos de los ritmos más representativos del folclore colombiano son la cumbia, el vallenato, el bambuco, el pasillo y el joropo (considerado un género colombo-venezolano).

La música popular también puede entenderse como la música de las grandes masas, aquella que se difunde por medio de la industria musical y comprende una gran variedad de géneros que buscan ser atractivos para la gente. Algunos de ellos son el rock, el pop, la balada, el rap, etc.

He procurado tomar como referencia y base estructural para la composición de mi música algunos sistemas tonales, armonías que no destruyan por completo la percepción de la existencia de una tonalidad, pues en general, la música popular se caracteriza por ser asequible y recordable para su público. La modalidad y el cromatismo cumplen con esta condición, al igual que la tonalidad no funcional, la armonía lineal y otros recursos utilizados en el lenguaje del jazz, del blues o de la música cinematográfica.

Metodología

Experimentar constantemente con la variación y rearmosización de melodías sencillas y conocidas, cambiando sus esquemas armónicos, su modo, sus dinámicas, su estilo y su contexto o carácter emocional, me ayudó a comprender el papel crucial que cumple la armonía en la simulación de elementos extramusicales o la expresión de estados emocionales complejos y diversos.

La observación participante en el proceso creativo ha sido fundamental para desarrollar una técnica de compo-

sición específica y conocer la analogía de esta con modelos o sistemas armónicos ya existentes, como el sistema de organización tonal promovido por George Russell.

El análisis crítico de referentes musicales me ha permitido distinguir de manera intuitiva en la audición cuándo una obra clásica, contemporánea, folklórica o popular manifiesta un sentido de tonalidad expandida y a qué nivel lo hace.

La revisión de la webgrafía, la bibliografía y el material audiovisual que está en relación con el tema de estudio posibilitó vislumbrar el estado del arte en el panorama nacional e internacional.

Reflexión

Desde niño crecí experimentando la música colombiana como una oportunidad de conectar la historia de mis ancestros con la mía. Ritmos andinos, huilenses y caucanos pueblan los recuerdos de mis primeros años; aquellas épocas en las que se me enseñaba a bailar el san juanero o la contradanza en el colegio, o en las que escuchaba a lo lejos el rumor de la chirimía en la que venían los diablos a pedir dinero. Toda una infancia en el pueblo, acompañado de las melodías que mi abuelo me cantaba para amenizar el relato de sus tantas vivencias, enseñándome las virtudes de lo que él consideraba como poesía hecha canción.

En aquel tiempo de infancia y adolescencia no prestaba especial atención a estas raíces, sólo las vivía como algo que hacía parte de la cultura que me rodeaba en la cotidianidad. Sin embargo, durante todo ese tiempo que escuchaba, me impregnaba y apropiaba de manera incons-

ciente de un estilo, del mismo que aún se nota en mi padre cuando canta y toca la guitarra o el tambor; el mismo de mis abuelos, de mis tíos, de mi pueblo. Una influencia tan fuerte, tan difícil de olvidar, que terminaría por seguirme hasta el aliento de mi primera canción. Así que elegí aprovechar esa herencia para la creación de mi propia música, interpretada con mi manera de sentir y ver el mundo, permeada también por los estilos de mi contemporaneidad y por todo lo que he aprendido en mi carrera universitaria y en mi trayectoria musical.

Al verme inmerso en la labor artística y sentirme parte del gran universo de la composición, comencé a reflexionar sobre mi obra y la de otros creadores para determinar el grado de relación que tenían estos trabajos con el mío. En esta búsqueda surgieron muchas más preguntas que me motivaron a entender cómo funciona la dinámica musical colombiana de manera general y cómo podría contribuir en este campo desde mi proyección artística y quehacer profesional.

Analizando la generación actual de compositores e intérpretes a la que pertenezco, podríamos concluir que esta ha traído consigo mucha variedad en cuanto al uso de una instrumentación moderna o la inclusión de progresiones armónicas propias del jazz en canciones u obras tradicionales ya existentes. Sin embargo, cuando buscamos propuestas que involucren la tonalidad expandida en la creación de música popular colombiana, salen a relucir unos pocos ejemplos o excepciones, como es el caso de la cantautora Luz Marina Posada o el compositor León Cardona, que logran dibujar un paisaje sonoro por medio de la armonía y de la historia que nos cuentan en sus obras. Quizás existen otros exponentes que desconozco o me

falte por mencionar y seguramente descubrirlos pueda dar lugar a otro tipo de investigación. De todas formas, creo que aún hace falta componer mucha más música en la que se tomen riesgos; en donde la dinámica o movilidad de la tonalidad sea mayor y los ritmos populares existan como base y columna vertebral del discurso sonoro y no sólo como uno de tantos referentes.

Ritmos como el pasillo o el bambuco poseen variantes en cada región. Algunas lentas, otras rápidas; unas bailables, otras románticas. En general conservan el mismo compás, pero difieren en la forma de acentuar el pulso. En muchos casos, la letra de las canciones es lo menos importante o el tratamiento que se le da a la armonía es muy básico o repetitivo como para realzarla lo suficiente. Cuando compositores o arreglistas intentan modernizar estas melodías tradicionales rearmonizándolas, orquestándolas o fusionándolas con otros géneros, a menudo suelen caer en la artificialidad o en el exceso, debido a que descontextualizan o desconocen su significado, sobrecargando de información al oyente y desviando el mensaje principal de la obra sin darle ninguna otra dirección, postura u orientación coherente con relación al discurso original.

Por esa razón es tan importante la implementación de mecanismos como la tonalidad expandida en nuestra música colombiana, ya que nos hace conscientes de la responsabilidad que tenemos como artistas en el manejo crítico de los recursos armónicos y de las herramientas estilísticas y musicales en general, para sacarle todo el provecho a la riqueza rítmica y cultural que tenemos, haciendo más visible y comprensible la realidad que deseamos comunicar. Esta realidad podría venir de nosotros, de alguien más o de un colectivo; también podría ser un sueño o una metarrealidad que inspire la magia de un momento o el misticis-

mo de un lugar, incluso podría tratarse de un anhelo o una nostalgia; de una reminiscencia, de una denuncia o una confesión. Lo realmente importante es que la música que hagamos posea el carácter y la personalidad suficientes para expresar lo que queremos decir. Tenemos la libertad para valernos de todo el colorido armónico y variedad rítmica que nos ha dejado el mundo y nuestros predecesores para continuar retratando las historias del pasado y del presente, para imaginar intensamente y construir un futuro musical innovador, en donde la música colombiana sea protagonista de nuevos espacios, nuevas plataformas y se extienda por el mundo alcanzando un público y prestigio cada vez mayor.

Conclusiones

Este texto se constituye en la antesala de un proyecto de grado, el cual tratará a profundidad la aplicación de la tonalidad expandida en la música popular colombiana, explicando detalladamente los métodos que se utilicen para ampliar este concepto y relacionar el texto con la música en composiciones propias e inéditas.

Uno de los potenciales más fuertes de este trabajo es poder llevar el conocimiento a las nuevas generaciones, sobre todo en programas de pregrado en música como los de la Universidad del Cauca, en donde no existen hasta el momento asignaturas o cursos que enfatizen en la composición de música popular colombiana.

En la actualidad, la era de la globalización y los medios digitales ha generado una amplia propagación y difusión de muchas músicas de diferentes partes del mundo, provocando una constante apropiación cultural y posibilitando la fusión entre distintos géneros musicales. Por tal moti-

vo, se hace necesario enriquecer el lenguaje armónico y rítmico de nuestra propia música para seguir generando avances importantes y logros perdurables en el progreso de nuestra competitividad cultural.

La tonalidad expandida es una estrategia que coadyuva a fortalecer el proceso creativo por medio de la divulgación y aplicación de nuevas técnicas compositivas, promoviendo el uso de recursos armónicos que enriquecen y actualizan la sonoridad de la música popular colombiana, aportando de esta forma en la evolución estilística de los géneros tradicionales.

La incorporación de este tipo de herramientas creativas le permite al compositor expresar emociones, pensamientos e ideas por medio de un uso más contemporáneo y personal de la armonía, brindándole la posibilidad de desarrollar una identidad musical propia que toma como punto de partida los ritmos y géneros nacionales. De este modo puede generarse un cambio en nuestra cultura musical, una transformación en la música popular en general y un crecimiento en el repertorio y la variedad musical que nace de nuestra esencia.

Referencias

Grandela del Río, Inés

1971 *Música chilena para piano de la generación joven (1925)*. *Revista Musical Chilena*. 25(113-1): 35-54.

Latham, Alison

2017 *Diccionario enciclopédico de la música*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

LaRue, Jan

2004 *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Mundimúsica Ediciones.

Alianzas sónicas

Pensando desde las (etno)musicologías la investigación-creación

Paloma Palau Valderrama¹

Con el reciente establecimiento de la investigación-creación de las artes y áreas creativas en Colombia a partir de una larga disputa, se reconoce su legitimidad dentro del campo del conocimiento. Desde un punto de escucha (etno)musicológico, propongo una interpelación a los procesos investigativos y creativos de saberes sónicos y musicales considerados como alteridad para la música en la academia y que, no obstante, mantienen un intercambio con estos, partiendo de la instigación del tema de investigación-creación planteado por el II Seminario Arte y Alteridad de la Universidad del Cauca.

La noción de 'alianzas sónicas' emerge de mi experiencia etnográfica junto a gente negra del sur del valle del río Cauca, en la indagación sobre sus prácticas sonoras y musicales locales. Tales alianzas se basan en epistemologías y ontologías del sonido de la gente negra que convocan a

¹ Candidata a doctora en música en el área de etnomusicología/musicología de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul vinculada al Grupo de Estudos Musicais –GEM/ UFRGS– coordinado por la dra. María Elizabeth Lucas y becaria del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico –CNPq– de Brasil. Maestra en sociología de la Universidade Federal do Paraná (Brasil) y maestra en música y especialista en educación musical de la Universidad del Valle (Colombia). E-mail: palomapalau@gmail.com

diversos actores externos para la prolongación de la vida colectiva como estrategia de resistencia frente a proyectos hegemónicos y opresivos de la modernidad. Las 'alianzas sónicas' son posibles aun cuando reúnen a actores de mundos distintos en procesos de investigación y creación de los que podemos aprender en la academia.

La investigación-creación y el conocimiento en artes

Durante mucho tiempo se asignó la investigación de modo exclusivo y por excelencia a la ciencia, mientras que la creación se imaginó como cualidad del arte en la modernidad. La investigación se asociaba a un proceso racional, neutro y establecido, el método científico, que llevaba a la producción del conocimiento científico. El investigador observaba su objeto de estudio, ambos claramente separados ya fuese en un laboratorio de contornos físicos o en el laboratorio imaginado donde se delimitaba la realidad social. Por su parte, y casi en oposición, el arte se pensaba como algo producido en el terreno de la sensibilidad, de las emociones, o de la espontaneidad del "toque de las musas" mediante las que la obra nacía profundamente atravesada por la subjetividad de su creador.

No obstante, y aunque tales ideales modernos han persistido tanto en ciertos sectores de la academia como en el sentido común, se revelaron siempre permeables y menos estables de lo que sus defensores han querido. En la investigación científica la creatividad fue fundamental para proponer soluciones, la inspiración arrojó atisbos de luz para la elaboración de hipótesis y el compromiso con el objeto de estudio se devolvió producto de una perspectiva

de imposible absoluta neutralidad y unos cuerpos fijados por ciertas condiciones sociales (Haraway 1988). Por su parte, el arte necesitó de procesos investigativos como: la experimentación, para descubrir nuevos materiales; las metodologías, para encontrar efectos novedosos; la exploración del entorno, para profundizar en el sentido de la obra gestada y devolver una mirada crítica.

En Colombia, con la adhesión de conservatorios y academias de música y artes a las universidades en la primera mitad del siglo **XX** y la conformación de facultades de artes, a lo largo del siglo emergieron una serie de reflexiones sobre el estatuto de las artes en la educación superior, la profesionalización y las competencias sociales necesarias de un profesional además del dominio de un saber específico. A finales del siglo pasado, el debate reciente en torno a la investigación en el área de las artes tomó fuerza en el país a partir de varias transformaciones con miras a articular sistemas de evaluación del conocimiento a nivel mundial. Algunas de ellas, fueron la implementación de la evaluación de calidad y acreditación de los programas universitarios del país por el Ministerio de Educación, la evaluación sobre la producción de conocimiento de las universidades del Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación –Colciencias– (2014) en el ámbito nacional (Casas, Escobar y Burbano 2014; Santamaría-Delgado *et al.* 2011).

Ahora bien, algunas políticas entraban en disonancia, ya que mientras Colciencias entendía la producción de conocimiento en relación con su potencial para el desarrollo tecnológico y la innovación, con miras a la productividad, competitividad y generación de ingresos económicos, las políticas educacionales atendían a otra visión, que pre-

tendía el fomento del patrimonio cultural, expansión de la creación y goce de la cultura (Hernández 2014). A nivel internacional esta tensión se da en un marco más amplio de auge neoliberal en el que la educación superior se ve más presionada por responder a los intereses del mercado, los *rankings* mundiales de evaluación y el Estado asume una menor injerencia en la educación como bien público, según la geopolítica impulsada por los países del norte global (Galcerán 2010; Santos 2018).

A raíz de la crítica al sistema de evaluación de Colciencias que establecía criterios moldeados por la investigación tradicional en las ciencias y sus tipos de productos, que perjudicaban el análisis de la producción artística y restringía los recursos para el área y luego del debate convocado por la Mesa de Artes, Arquitectura y Diseño, Colciencias (2014) adopta el concepto de 'investigación-creación'. Tal noción dialoga con otras como *practice-based research* y *creation-based research* en Europa 'investigación artística', 'investigación para, de y desde las artes', en América Latina (Ulhôa 2014; López 2015). Lo anterior, supone un logro para el área en tanto se propone una visión radicalmente diferente a las restricciones de la anterior. Esto, a pesar de que uno de los argumentos de peso para la aceptación de la investigación-creación por Colciencias haya sido el potencial del área con su vinculación a las llamadas industrias creativas y la economía naranja, en una única visión de desarrollo del país entendida como la generación de valor económico y no necesariamente preocupada con la disminución de la desigualdad social, el conocimiento como bien común, un mayor acceso a la cultura, entre otros, asunto sobre el que no me detengo pues supera el espacio de discusión destinado a este texto.

En esta nueva etapa alimentada por la discusión de expertos, se habla de las áreas creativas y no artísticas, posiblemente en el intento por exceder las limitaciones de la noción tradicional de artes, al incorporar en la agenda a la arquitectura y al diseño. Se define, de modo acertado, que hay una diferencia sustancial en el conocimiento derivado de la creación, de tipo ontológico, epistemológico y metodológico diferente al de las ciencias (Borgdorff 2006). Apuntan un tipo de conocimiento de profunda subjetividad y reflexividad, histórica y culturalmente condicionado, que en la investigación-creación adopta la transdisciplinariedad con instancias de validación intersubjetivas establecidas en cada campo del saber (Bonilla *et al.* 2017; Delgado *et al.* 2015).

Mientras que algunas concepciones en el campo de la discusión sobre investigación-creación ven el documento escrito como una condición para la difusión del conocimiento, otras consideran que esto ocurre en los procesos de recepción donde tiene lugar la experiencia, como lo ha aceptado Colciencias. Ahora bien, en un ámbito más circunscrito a la música ¿de qué tipo de conocimiento musical estamos hablando en la educación superior?

La investigación-creación en música más allá de la academia

La formación musical en la educación superior en Colombia está fundamentada mayoritariamente en la teoría musical occidental de herencia conservatorial, establecida como parte del proceso de colonización en América Latina. La institucionalización de tales saberes constituyó

al tiempo, la tentativa moderna de la exclusión de otros, orientada por la colonialidad del poder y del saber. Es decir, de acuerdo con Quijano (2000), según la clasificación jerárquica de la población mundial para justificar la dominación y explotación de la población no europea y construir el sistema mundo moderno y capitalista.

Como otras disciplinas nacidas de la modernidad, la división entre musicología y etnomusicología sentó sus bases iniciales en tal pensamiento coproduciendo en el campo musical la alterización de Occidente, de acuerdo con Bastos (2013). Hermanas de origen, la primera se adjudicó al estudio del arte culto europeo, uno que tenía lugar dentro de la academia, y la segunda, inicialmente denominada musicología comparada, al estudio de las 'otras' expresiones musicales localizadas fuera del mundo académico-europeo en 'territorios', entendidos como colonias en la primera definición de la disciplina, proferida por Guido Adler en 1885 (Bastos 2013).

No obstante, ambas áreas, por su relación cada vez más cercana de borrosas fronteras, en diálogo con las ciencias sociales y humanas, (etno)musicologías (Cook 2008), en un proceso de reflexividad autocrítica han señalado desde finales del siglo pasado, la contingencia y situacionalidad de las formas de conocimiento musical. Así, la etnomusicología ha desconstruido la supuesta universalidad de la noción occidental de música y sus juicios de valor estético y de complejidad, apuntando formas de conocimiento situadas que conjugan canto, danza, oración, entre otras, y otras dimensiones de la vida colectiva y subjetiva (Blacking 1973). En esa dirección, uno de los aportes recientes del área en interacción con otras áreas del saber musical que advierten la necesidad de una formación contextualizada

de cara a las sociedades latinoamericanas que enfrente su propias colonialidades son el cuestionamiento y replanteamiento de los currículos de educación musical profesional (Queiroz 2017; Santamaría 2007).

También, las (etno)musicologías han apuntado que las prácticas musicales *otras* no presentes en la academia se basan entonces en saberes respaldados por sus propios procesos de investigación-creación, y cuentan con diferentes grados de sistematización y formalidad y sus propias instancias de legitimación. He analizado algunos de estos procesos en mis indagaciones acerca de saberes sonoros y musicales que comparto a continuación.

'Alianzas sónicas' para la expansión de un mundo y la pervivencia colectiva

La siguiente interpretación tuvo su semilla hace más de una década (Palau 2007), y crece en recorridos posteriores con la etnografía que adelanto desde 2016 en mi tesis de doctorado en el campo interdisciplinar de las (etno)musicologías en la que indago por las formas de conocimiento sonoras y musicales de la gente negra que habita el sur del valle del río Cauca. Aunque no sean compartidas por toda la población negra, las prácticas sonoras y musicales locales se dispersan por la región suroccidental del país, dadas sus particularidades históricas. En una gran escala temporal y espacial, comparte la historia común de la diáspora africana traída esclavizada a las Américas desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XIX para practicar la minería aurífera y el cultivo de caña de azúcar. Desde la década de 1990, la población afrocolombiana ha experimentado

un proceso de etnización (Restrepo 2015) con una nueva Constitución Política multicultural en la que fue reconocida como diferencia cultural con vínculo cosmológico con un territorio. Sin embargo, tal como he experimentado junto a mis interlocutores, más allá de la reificación de una diferencia cultural, este proceso para la gente negra de la región articula dimensiones políticas y económicas, territorialidad y memoria en torno a la pugna por la vida colectiva en el territorio desde hace cinco siglos: una lucha permanente por la pervivencia y la autonomía en distintos momentos frente a múltiples proyectos capitalistas de despojo del mundo moderno/colonial (Quijano 2000), como la esclavitud, la agroindustria de la caña de azúcar, la minería industrializada de multinacionales, entre otros, que abrigan intereses en las riquezas del territorio que habitan. En este proceso, se construye una territorialidad en la que el territorio pasa a ser entendido como 'ancestral', que posibilita la vida y que, de modo paradójico, está amenazado permanentemente.

Saberes sónicos de mujeres negras: alianzas por un territorio vital

Las prácticas musicales locales hacen parte de este entramado cosmológico. A partir de mi etnografía propongo la idea en desarrollo de 'alianzas sónicas', para sugerir que la gente negra estableció alianzas y negociaciones y mantuvo una actitud de convocatoria con diversos actores como estrategia para la reinención y perduración de los saberes sónico-musicales, ligadas a formas de resistencia de su proyecto vital colectivo. Extiendo esta idea a algunas experiencias etnográficas.

Durante mi trabajo de campo percibí que los saberes musicales están articulados a otros conocimientos, donde participan diferentes actores, de los cuales me refiero en este texto en específico a la relevancia de la experticia investigativa y creativa de algunas mujeres negras campesinas y mineras. Junto a doña Ana Lucía Caracas y a doña Graciela Larrahondo, luego de muchas preguntas mías que parecían siempre insuficientes para comprender, aprendí que además de una verbalización del saber, este consiste en un saber incorporado. Uno forjado en la experiencia del caminar trochas y carreteras, cultivar el campo y cargar sacos de la cosecha en un 'territorio ancestral' que ha posibilitado la vida colectiva de la gente negra y, en ese sentido, no es la misma tierra que yo camino tras sus pasos.

Doña Ana organiza las fiestas de Fugas cada año en su casa en la vereda Domingullo en Santander de Quilichao. Su fuerza y habilidad se manifiestan en largas horas de tocar las maracas que acompañan voces potentes y la danza de una noche entera en las Fugas o Adoraciones al Niño Dios en homenaje a esta entidad católica en "una fiesta de negros", dice ella. Los cantos y versos los aprendió de otras mujeres que antes las realizaban en su vereda y en veredas vecinas. Caminaba largos trayectos de fuga en fuga para memorizarlos. Otras veces, les pedía los cuadernos atesorados que servían de apoyo a la memoria, aunque durante la fiesta mantenían guardados, para copiar las letras y memorizarlas luego. También buscaba cantar fugas poco conocidas que le enseñaron las mayores y que se desconocen en veredas vecinas. Enseña canto, versos, baile y palmas, actividades simultáneas, a los niños que van a vestirse de pastorcitos en el ritual. Gente de la vereda y más allá de ella esperan cada año la fiesta que es una

instancia de legitimación de los saberes expertos de doña Ana y los saberes colectivos practicados en el baile y canto de los asistentes.

Doña Graciela que también coordina sus Fugas en la vereda La Palomera en el occidente montañoso de Buenos Aires, como otras mujeres y hombres comparte el canto con el liderazgo comunitario. Junto al Consejo comunitario² Cerro Teta discute estrategias para el cuidado de los ríos con una minería de oro sin contaminantes, medicina tradicional y defensa del territorio. En su vereda donde casi todos son familiares, motiva a que el Niño Dios tenga muchas madrinas y padrinos que se encarguen de buscar los recursos para la fiesta. Más allá de su vereda extiende redes de solidaridad trazadas en el caminar. Junto a otros, ha alimentado las Fugas hasta reunir procesiones de diferentes veredas donde convergen muchos Niños Dioses en una ocasión. “Cada una trae el suyo, aunque el Niño Dios es uno solo”, afirma. Recorre veredas, buscando a los músicos y convocándolos para dar vida a la práctica musical colectiva. También reunió a los niños, creó y les enseñó canciones para aislarlos y protegerlos en tiempos fatídicos donde los reclutaban grupos armados ilegales al frente de su propia casa.

Como expertas caminantes, bailadoras, cantoras, campesinas y mineras, articuladoras de la colectividad, el sonido vibra en sus cuerpos y otras materialidades con una afectación ‘sónica’, es decir, más allá de lo audible entendido como sonoro (Goodman 2010). Tales prácticas consisten en formas de conocimiento construidas en diálogo con

² Los consejos comunitarios nacen con la Ley 70 de 1993 o Ley de Comunidades Negras para tener una autonomía administrativa y política en territorios habitados por las mismas.

varios actores y ancladas en la experiencia de su mundo. Epistemologías, no en el sentido tradicional de base filosófica para la ciencia moderna, sino reinventando su sentido como forma de conocimiento validada en la experiencia colectiva y contextual, como plantea Feld (2015) con la idea de ‘acustemología’ que une acústica y epistemología, y como sugiere Santos (2018) con la noción de epistemologías del sur. Las fronteras entre conocer y estar en la experiencia sensorial de tales prácticas sónicas son borrosas. En ese sentido, entidades como el Niño Dios y el territorio vivo constituyen ontologías diferentes a las modernas. Estos saberes podrían entenderse también como una ‘cosmo-sónica’, noción desarrollada por Stein (2015) entre el pueblo mbyà-guaraní en el sur de Brasil, aunque esto ocurra de forma diferente en las prácticas musicales compartidas por la gente negra; es decir, una forma epistemológica y ontológica mediante las prácticas sónico-performáticas.

Una forma de resistencia a las amenazas de la vida y el territorio ha sido la creación de alianzas con diversos actores. Algunos de mis interlocutores líderes comunitarios suman fuerzas con las comunidades indígenas vecinas para trazar estrategias de lucha por la autonomía territorial, por la defensa de la economía campesina, contra la minería contaminante en sus territorios. Doña Ana afirma junto a su esposo, don Walter, líder del Consejo Comunitario cuenca del río Páez Quinamayó, que “siempre invitamos a los indígenas a nuestras fiestas y ellos nos invitan a las suyas. También hemos salido juntos a los paros campesinos a la carretera”.

No siempre estas alianzas son fructíferas, pues hay desencuentros que tienen su fundamento en territorialidades, visiones de mundo y ontologías diferentes. También

doña Ana invita al grupo musical de las autoridades indígenas vecinas a sus Fugas, donde estos hacen un saludo al interpretar algunos temas musicales de la gente negra, y al acompañar con la percusión al grupo de doña Ana. Se trata de un 'encuentro sónico interétnico' donde convergen humanos y no humanos, y donde se entablan relaciones diplomáticas que acuerdan la lucha por la vida colectiva conjunta en el territorio. Así, las 'alianzas sónicas' se manifiestan de varias maneras: tanto en la convocatoria de acciones conjuntas habladas y conversadas entre colectivos étnicos, como en el encuentro cantado y danzado durante el evento ritual al vibrar juntos con repertorios compartidos.

Tales prácticas musicales que buscan la creación de mundos mantienen una conexión con lo que ha sido denominado como cosmopolítica (Stengers, en Blaser 2016) estudiado en contextos de conflictos ontológicos entre mundos de comunidades indígenas en América Latina y concepciones modernas. De la Cadena (2010), observa que las disputas en la esfera política que adelantan los movimientos indígenas exceden la visión tradicional de lo político para llamar la atención sobre la participación de entidades no humanas que desde la perspectiva moderna habían sido relegadas a manifestaciones culturales o del folclor. En el mismo sentido, las músicas/bailes afrocolombianos del suroccidente han sido concebidos como expresiones culturales siendo segregadas de su expresividad política y las materialidades que envuelven. No obstante, la musicalidad experiencial, como la he percibido en campo, tiene el impulso de crear un 'vínculo' para expandir un mundo común o manifestar la convocatoria y esto sucede con fuerza en la *performance* o en el evento donde acontece

la música, como apunta Seeger (2015) para otras *performances*. En la *performance* se construye una red cuyos hilos unen a personas que habitan la misma vereda, el poblado vecino, o ciudades más alejadas, que son parientes, amigos y aliados, y no a todos los pobladores de una misma vereda. Esa comunidad/red se expande con la creación de alianzas con invitados indígenas, mestizos y blancos, que bailan y cantan junto a la gente negra sus músicas locales, con la presencia de entidades espirituales y de un territorio que da y sustenta la vida, aunque se aclare siempre que se trata de una "fiesta de negros".

Cultivando en nuevos territorios

Otro tipo de negociaciones y alianzas se han configurado en el concurso del Festival de Músicas del Pacífico Petronio Álvarez, realizado en Cali la mayor ciudad del suroccidente colombiano. Un escenario atravesado por múltiples tensiones, como intereses del proyecto neoliberal, una visión del multiculturalismo de Estado, una exaltación de la diferencia cultural al tiempo que una invisibilización de las desigualdades socioeconómicas de la población negra en el país, y la apropiación de la cultura de la gente negra. Los músicos campesinos y mineros de la región que han ingresado al Festival en la categoría de Violines caucanos han diseñado la estrategia de invitar a intérpretes que dominaran el saber musical occidental, formados en conservatorios y universidades para integrar sus grupos musicales y llegar de modo más efectivo a los oídos ciudadanos.

Así, Doña Graciela ha coordinado varios grupos, convocando a campesinos músicos de varias veredas. En una ocasión me dijo "¿usted conoce a un violinista joven de la universidad que quiera tocar con nosotros en el Petronio con

Son Buenos Aires?”, pensé con preocupación que quería una asesoría para su grupo o habría llegado a creer que los violinistas académicos eran mejores. Luego continuó “es para que ellos traigan lo que saben y aprendan de los mayores, porque están escasos los violinistas”. Doña Graciela proponía no sólo un instrumento para ser más competitivos según los parámetros del concurso, sino también como la posibilidad de un intercambio de conocimientos mutuo. Como su grupo musical, muchos otros han implementado esta estrategia, algunos con mayor éxito en la competencia que otros. Sin embargo, en su apartada región la oportunidad de establecer tales alianzas ha sido escasa. Además, denuncia “no es justo que ganen esos grupos de músicos de conservatorio que ni siquiera han estado en unas Fugas”, pues en su saber, el sonido musical está intrincado con el danzar, una apropiación del catolicismo y el habitar el territorio en un sentido de colectividad, de modo que no se reducen a lo sonoro.

Motivada por profesores de música, doña Ana armó un grupo musical junto a su familia: Aires de Domingullo, invitando a intérpretes formados en un instituto de Cali. Uno de ellos, Paul, reflexionaba: “cuando llegué, pensaba enseñarles teoría y ayudar con los arreglos. Pero con el tiempo he aprendido también muchas cosas que no sabía”. Los nietos de doña Ana aprendieron música en talleres y escuelas, diferente del saber gestado en la experiencia de los abuelos, y juntos coordinan sus diferentes técnicas en el grupo. La alianza resultó un éxito y han ganado muchas veces el concurso, pues “cultivando, se recoge la cosecha de lo sembrado cada año”, afirma doña Ana. Mientras que ella lidera las fiestas, para el concurso asesoran a los músicos invitados mostrando dos instancias de saber-poder

diferenciadas pero confluyentes. Doña Ana insiste en que sus hijos y nietos “sigan la tradición”, que involucra todos los tipos de prácticas sónicas en una actitud de apertura. El concurso de los Violines Caucanos ha impulsado una tendencia a estandarizar y adaptar las sonoridades y puesta en escena musical ante los oídos de un público urbano, las negociaciones con músicos externos, y una serie de parámetros impuestos por el concurso, lo que ha sucedido con otras músicas afrocolombianas que participan en él. Pero también estas negociaciones han dado lugar a una revitalización de las prácticas musicales transformadas.

Con la formalización de grupos musicales las mujeres negras caminantes y cantoras han negociado con actores más allá de los territorios de la población afro de su región, estableciendo redes y alianzas nuevas. Han enseñado y aprendido de otros actores en procesos de intercambio para fortalecer sus prácticas y reinventar sus creaciones sónico-musicales. Tales prácticas de múltiples habitantes expresan saberes que, en su búsqueda, traban negociaciones con actores más allá de sus mundos al encuentro de otros, con actores que han vivido experiencias epistemológicas y ontológicas distintas, caminando juntos por intereses comunes, aunque no siempre creando mundos comunes, como en la interpretación de cosmopolítica que observa Blaser (2016).

Un camino posible de investigación-creación

He querido sugerir en este texto que los procesos de investigación y creación en la música son diversos y se encuentran tanto fuera como dentro de la academia, o en

procesos de retroalimentación. Las 'alianzas sónicas' son una propuesta en desarrollo, para entender las 'acustemologías' de la gente negra del sur del valle del río Cauca. Con esta noción he querido sugerir que tales saberes sónicos y musicales han buscado establecer alianzas y negociaciones con diversos actores como una forma de pervivir. Este continuo reinventarse en apertura hacia otros mundos tiene que ver con la subalternización experimentada por múltiples procesos capitalistas que buscan la explotación de la gente negra y su territorio de modo histórico, constituyéndose como una forma de resistencia de la colectividad. Las prácticas musicales locales están articuladas a otras dimensiones de la vida. En este proceso, entre otros actores, ha sido crucial el papel de algunas mujeres negras que han asumido la autoridad del saber musical, ritual, político, y articulador del colectivo que, de modo relevante, expresa la fuerza y habilidad de sus corporalidades en procesos que involucran la investigación y creación.

Podemos aprender desde la academia de la experiencia de las *alianzas sónicas* a establecer negociaciones con otros actores que, considerando las relaciones de poder, busquen mayor horizontalidad. Comprender que lo sónico, tal como lo escuchamos y experimentamos en el cuerpo, está siempre vinculado a otras dimensiones de la vida en un marco de interacciones entre actores diversos. Pues las acustemologías de conocer y estar mediante el sonido se construyen de modos diferentes, de acuerdo con procesos epistemológicos y ontológicos particulares.

Siguiendo los senderos caminados por mujeres negras en su múltiple experticia aprendí que hay otras formas que necesitan ser sentidas de modo sónico, bailadas y cantadas en colectivo para afirmar la vida que se defiende en cada paso. En ese sentido, así como la gente negra convoca

'alianzas sónicas' en los mutuos aprendizajes e interacciones entre academia y sociedad, esta articulación abre un espectro de posibilidades para la investigación-creación más allá de cada uno de nuestros mundos sonoros y saberes sónicos.

Referencias

Bastos, Rafael

2013 “Esboço de uma teoria da música. Para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem Homem”. En: *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*, pp 31-87. Florianópolis: Editora UFSC.

Blacking, John

1973 *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.

Blaser, Mario

2016 *Is Another Cosmopolitics Possible?* *Cultural Anthropology*. 31(4): 545-570.

Bonilla, Héctor et al.

2017 *Apuntes sobre el debate académico en Colombia en el proceso de reconocimiento gubernamental de la creación como práctica de generación de nuevo conocimiento, desarrollo tecnológico e innovación*. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. 13(1): 281-294.

Borgdorff, Henk

2006 *El debate sobre la investigación en las artes*. Documento inédito. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/202198978/El-Debate-Sobre-La-Investigacion-en-Las-Artes> (Acceso 4 de abril de 2014)

Casas, María, Myriam Escobar y Ritcho Burbano

2014 *Miradas desde la historia de la música a la formación profesional de músicos en Colombia: resultados preliminares*. *Historiela, Revista de Historia Regional y Local*. 6(12): 374-413.

Colciencias—Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación—

2014 *Modelo de medición de grupos de investigación, desarrollo tecnológico o de innovación y de reconocimiento de investigadores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación, año 2014*. Bogotá: Colciencias.

Cook, Nicholas

2008 “We Are All (Ethno)musicologists Now”. En: Henry Stobart (ed.), *The New (ethno)musicologies*, pp 48-70. Lanham: Scarecrow Press.

De la Cadena, Marisol

2010 *Indigenous cosmopolitics in the Andes: Conceptual reflections beyond ‘politics’*. *Cultural Anthropology*. 25(2): 334-370.

Delgado, Tania, et al.

2015 *La investigación creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento*. *Iconofacto*. 11 (17) 10-28.

Feld, Steven

2015 “Acoustemology”. En: David Novak y Matt Sakakeenky (coords.), *Keywords in Sound*, pp 12-21. Durham: Duke University Press.

Galcerán, Monserrat

2010 “La educación universitaria en el centro del conflicto”. En *EDU-Factory y Universidad Nómada (comps.)*, *La Universidad en conflicto. Capturas y fugas en el mercado global del saber*, pp 13-39. Madrid: Traficantes de Sueños.

Goodman, Steve

2010 *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge: MIT Press.

Haraway, Donna

1988 *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. *Feminist Studies*. 14(3): 575-599.

Hernández, Óscar

2014 *La creación y la investigación artística en instituciones colombianas de educación superior*. *A Contratiempo* (23). Disponible en: <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-23/articulos/la-creacion-y-la-investigacion-artistica-en-instituciones-colombianas-de-educacion-superior.html>

López Cano, Rubén

2015 *Educación para la investigación-creación: áreas de trabajo, tipos de conocimiento y problemas de implementación*. Revista A Contratiempo. (25). Recuperado de <http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-25/articulos/educar-para-la-investigacion-creacion-reas-de-trabajo-tipos-de-conocimiento-y-problemas-de-implementacion.html>

Palau, Paloma

2007 *'Bombarra, tuba y helicón: música tradicional de las Adoraciones del Niño Dios en el norte del Cauca y el sur del Valle'*. Monografía. Pregrado en Música. Universidad del Valle, Cali.

Queiroz, Luis Ricardo Silva

2017 *Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões*. Revista da ABEM. 25(39): 132-159.

Quijano, Anibal

2000 *Colonialidad del poder y clasificación social*. Journal of World-System Research. 6(2): 342-386.

Restrepo, Eduardo

2015 *Estudios afrocolombianos: cartografías del campo*. Bogotá: Centro de Estudios Afrodescendientes, Pontificia Universidad Javeriana.

Santamaría, Carolina

2007 *"El bambuco y los saberes mestizos: academia y colonialidad del poder en los estudios musicales latinoamericanos"*. En: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (coords.), *El giro descolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, pp 195-216. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

Santamaría-Delgado, Carolina, et al.

2011 *La productividad de las artes en las universidades colombianas: desafíos a los mecanismos de medición del conocimiento*. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 6 (2), 87-116.

Santos, Boaventura de Souza

2018 *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do sul*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Seeger, Anthony

2015 *Por que cantam os Kĩsêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify.

Stein, Marília

2015 *Sonidos e imágenes en la construcción de la persona mb-yà-guaraní en el sur de Brasil*. Anthropologica. 33(35): 205-233.

Ulhôa, Martha

2014 *Pesquisa artística*. Art Research Journal. 1(2): i-vi.

Audiciones en público

Crescendo poco a poco, caer y levantarse a la luz del otro

Germán Antonio Tejeda Puentes

Introducción

La motricidad humana y la corporeidad, proyectan al hombre y sus dimensiones potenciales para afrontar su existencia, tejiendo innumerables conexiones con los seres y objetos que hacen parte de su contexto social, político, cultural, obteniendo experiencia, vivencia, aprendizaje y conocimiento en procesos educativos, construyendo su yo en relación con el otro y lo otro. Los estudiantes de música de la Universidad del Cauca, asumen la construcción de su presente y futuro desde la estrategia denominada 'Audiciones en público', la cual hace parte de todos los momentos de su proceso de formación en busca de alcanzar metas, satisfacer sus intereses y desarrollo humano. Desde allí surgen relaciones sensibles de alteridad que metodológicamente se establecen desde cuatro categorías que incluyen orientadores/personajes, emociones y sensaciones, escenarios sitio-lugar, y elementos no disciplinares que afectan, en mayor o menor proporción, el desempeño personal y el resultado final de las Au-

diciones en público. Así mismo, originan otras categorías desde la búsqueda de horizontes, reflexión permanente, momentos sensoriales que posibilitan conexión con el universo, significados y significantes. Como antecedentes se revisaron investigaciones en conservatorios de Europa y Latinoamérica, enfocados en Ansiedad Escénica y su medición con herramientas tecnológicas (Deschaussées 2016: 122; Arnáiz 2015; Orobiogoicochea 2012; Marinovic 2006: 5; Martínez 2011). Siendo un tema educativo, es preciso identificar el impacto del modelo conservatorio que se adopta en Colombia para la enseñanza de la música, vigente desde el siglo XIX hasta el siglo XXI en contextos internacionales (Llano 2004: 137).

Área temática

Sentidos

Esta categoría identifica significados que cada sujeto confiere a las vivencias, relaciones y aprendizajes que se dan en su contexto cultural. Según Grondín (2012) tiene cuatro ejes:

el sentido direccional de nuestra vida, nuestra vida tiene una dirección, una orientación; tiene un significado, si hay algo que la atrae, algo que la lleva; el sentido designa nuestra capacidad de sentir mediante los cinco sentidos, y, en cuarto lugar, busca el desarrollo de la explicación, de la justificación también, eso no quiero olvidarlo, de una apreciación reflexiva de las cosas (Grondín 2012: 75).

Motricidad-corporeidad

Para Pasos-Cuoto y Trigo (2014: s.p.) “la motricidad asume la expresión total del ser humano en su existencia consciente, desde sus vivencias diarias, desde lo político, lo corpóreo, lo energético, lo esencial, lo histórico, lo neural, en fin, es la vida misma, en cada acción que se realiza de forma consciente e intencional”. A lo largo de su vida cada individuo-humano asume expresiones, gestos, maneras de hacer y decir de familiares o amigos, configurando así su corporeidad. Sérgio (2006:23) manifiesta que “la motricidad humana potencia las dimensiones intelectuales, morales, sociales y políticas de la existencia”. La motricidad no refiere a un movimiento físico-mecánico, sino a todas aquellas dinámicas que se generan alrededor de la vida y existencia del hombre. Para Hurtado (2008:119): “Corporeidad y motricidad no son simples distinciones utilizadas para refinar el lenguaje, son dos conceptos de tradición fenomenológica que han empezado a ser utilizados en los últimos tiempos referidos desde una nueva “ciencia” llamada motricidad humana”.

Educación

La educación debe contribuir a potenciar al hombre en todas sus dimensiones, no solo debe instruirlo, sino proporcionar las herramientas para su formación plena, integral que lo prepare para asumir la vida y su existencia. Dewey afirma que “La vida abarca las costumbres, las instituciones, las creencias, las victorias y las derrotas, los ocios y las ocupaciones” (Dewey 1998: 14).

Alteridad

Puede comprenderse como la forma de descubrirse (Buber 1952); o asumirse como las interacciones que se dan en el aula y procesos curriculares, por acción de la relación ego-alter (González 2008); o puede entenderse como a la condición del yo-tu, la forma de coexistencia entre las personas “la persona es esencialmente un ser de relación. La persona se realiza como persona en la medida en que se relaciona con el otro” (Carrasquilla 1994).

Área problemática

Los procesos de formación musical en Colombia, específicamente en el Departamento de Música de la Universidad del Cauca, implican diversidad de relaciones entre lo disciplinar y lo humano, adquiriendo supremacía el modelo del Conservatorio (Llano 2004) donde los elementos de orden disciplinar ejercen una potente hegemonía sobre los factores de lo humano, pese a que los procesos creativos en las artes surgen de lo más profundo de cada individuo, pero en este modelo lo humano pasa a un plano poco relevante. Al asumirse las Audiciones en público como estrategia evaluativa, se genera con ello un vacío en la formación integral “deber ser - saber hacer - saber ser”. Este vacío de formación y valoración integral es el eje problemático del presente estudio, dando lugar a la pregunta: ¿cuáles son los sentidos que otorgan los estudiantes del Departamento de Música de la Universidad del Cauca a las Audiciones en público?

Metodología

La metodología se ha asumido desde el enfoque de la ‘complementariedad etnográfica’ (Jaramillo & Murcia 2008), de tipo cualitativo. Se ha desarrollado en tres momentos: preconfiguración, configuración y reconfiguración, con la participación de 150 estudiantes, quienes mediante narraciones orales aportaron la información pertinente, recolectada y procesada con un enfoque etnográfico y desde la teoría fundada (Sandoval 1997), asumiendo los siguientes instrumentos y técnicas: observación, diarios de campo, taller pedagógico, grupos focales y entrevista en profundidad.

Hallazgos

Están fundamentados metodológicamente al obtener cuatro categorías selectivas, que fungen como dimensión temática. Se presentarán aquí desde los tres momentos del diseño metodológico, preconfiguración, configuración y reconfiguración.

Cuando el orientador abusa de su poder las audiciones en público resultan deficientes

Es en los personajes que hacen parte del proceso de formación donde se generan los primeros brotes de sentido, fungiendo como “el otro”, se descargan en ellos responsabilidades sensibles para su desarrollo humano, académico y artístico. Se siente que cuando el docente se fija principalmente en el error como insumo para evaluar, generalmente soslaya el proceso, observa, califica, utilizando en

muchas oportunidades palabras, gestos y acciones que descalifican, desmotivan. Como dice un estudiante:

pero uno se siente muy frustrado porque le están diciendo que todo lo que venís haciendo prácticamente toda tu vida, no servís vos para hacer eso, claro entonces a mí me frustra y yo me traumo y digo no quiero volver más al ensayo, no quiero, yo que voy a volver allá a que me traten mal.¹

Se desprenden melodías estrepitosas, sonoridades disonantes, voces que descalifican lo artístico y violentan lo humano “[el profesor] me dice que me vaya a vender paletas al parque que yo no sirvo”. El orientador que, sobre la premisa de lograr los objetivos del modelo Conservatorio, es decir, músicos de alto nivel, parece no caer en cuenta que con sus acciones genera horror, humillación, otro estudiante cuenta:

Y fue horrible porque básicamente nos empezó a humillar en frente a toda la Orquesta, nos decía pues que no servíamos, que por qué no nos íbamos, que, bueno... un montón de cosas.²

En la otra orilla, está el orientador que asume actitudes de comprensión y opta por cuidar el lenguaje verbal y gestual, está siempre enfocado en motivar en busca del mejor desarrollo del ser-artista que hay en el estudiante,

1 Grupo focal. Participante GF8:21.

2 Grupo focal. Participante GF2:9.

otorgando credibilidad y confianza independientemente del resultado.

La única experiencia que he tenido, así como solista pasó hace poco, con la Orquesta de la U, realmente audicioné, porque, no sé, el profe me animó.³

Estas acciones de credibilidad en las potencialidades de los estudiantes proyectan oxigenación y seguridad para afrontar con gallardía las Audiciones en público, dando importancia a las dimensiones: humano-disciplinar, experiencia, conocimiento desde la vivencia y no desde el error.

Ya en ensayos con la Orquesta, me sentía más tranquilo, más seguro, y por último, decidí, no sé, disfrutar de lo que estaba tocando, pase lo que pase.⁴

El pianista acompañante, es un orientador que aporta al bienestar cuando asume su rol contribuyendo al proceso de estudio y apropiación de una interpretación frente al repertorio que asume el estudiante en su calidad de solista. Pero si no estudia sus partes, si no asume cabalmente su rol de orientador entonces dañará la integridad física, ética y emocional del estudiante, además de la integridad de compositor y obra.

El pianista tampoco tenía las partes de él, que hace rato pues se suponía que él tenía que tenerlas también, entonces el Ensayo fue como un desastre y

3 Grupo focal. Participante GF3:2.

4 Grupo focal. Participante GF3:2.

la presentación era para los dos días siguientes y no había forma de hacer otro Ensayo, entonces eso generó que no pude hacer la presentación.

Cuando el orientador intenta comprender las dificultades del estudiante en su rol de acompañador, genera diálogo, confianza, solidaridad.

Antes de un concierto... como examen final, dos Ensayos, hicimos dos Ensayos previos, en el primero me sentí cómoda con el pianista porque a pesar [de] que sentía que faltaban cosas, él como que me tuvo paciencia.⁵

Elementos no musicales que resultan trascendentales para las Audiciones en público

En el proceso educativo impacta también la relación que se da desde aquellos elementos, artefactos, accesorios que sin ser disciplinares hacen parte de las Audiciones en público. Entre ellos: tiempos para abordar materiales educativos, enfermedades fortuitas propias o de familiares, conflictos amorosos, gestión, logística y contextualización escolar inapropiada, el atril, boquilla, caña, sordina, instrumento, elementos escenográficos, partituras en mal estado, incompletas o con edición diferente, nivel académico, capacidad técnica, tiempo de experiencia, etc.

Muchas veces en esos momentos en los que vos te sentís tan frustrado y decís ¡jueputa! me siento

⁵ Grupo focal. Participante GF12:2.

fatal no voy a poder, no lo voy a hacer, [...] esa energía la podés canalizar y utilizarla para dar tu ciento cincuenta por ciento.⁶

El ego, el honor, el pundonor se focalizan como sentidos de las Audiciones en público:

Bueno para recuperarme de una situación, cuando un profesor me trata mal y eso, es estudiar, dedicarme más, demostrarle que sí puedo, que puedo hacer las cosas, todos pueden decir que no puedo, pero demostrarles que sí.⁷

La contextualización como sentido, como dice un estudiante

Por ejemplo, acá es una cultura diferente donde las personas no son enseñadas desde chiquitas a estar tocando y entonces, a veces me frustra un poco el hecho de que haya gente que te quiera exigir cosas que tú, todavía no tienes y entonces es como esa lucha de uno tener que compensar, todo lo que no hizo de pequeño.⁸

Planeación educativa como sentido:

A nosotros nos pasó en un ensayo que llegamos, éramos todos nuevos, todos los de la fila éramos nuevos, y las partituras que nos habían entregado

⁶ Grupo focal. Participante GF8:23.

⁷ Grupo focal. Participante GF11:1.

⁸ Grupo focal. Participante GF2:5.

eran bastante pues por encima del nivel que teníamos en ese entonces.⁹

El estado del instrumento y accesorios como sentido:

Y sobre todo porque el instrumento no me funcionaba mucho, entonces, ¡eh!, siempre tenía miedo de entrar, sobre todo eran las entradas, porque por el ataque, al menos en el fagot, se dificulta un poco que sea preciso, por el aire, sobre todo en los graves, la afinación es muy complicado.¹⁰

Los repertorios como sentido:

Me parece curioso de esto es sobre el repertorio, es decir, mientras estaba tocando la fantasía me sentía mal, me sentía muy nervioso, pero a la hora de tocar la obra que yo había escogido para mí, totalmente relajado, es decir, me sentí en otro mundo, era mi música llanera, estaba tocando algo que me gustaba y era algo totalmente distinto.¹¹

La cantidad de material asumido representa sentido:

Por ejemplo, en mi caso me sucede que yo también trato de llevar muchas cosas a la clase, voy a mostrar un ejercicio, una pieza y precisamente la profe se pilló el pedacito que no salió como tenía que ser

9 Grupo focal. Participante GF2:8.

10 Grupo focal. Participante GF1:11.

11 Grupo focal. Participante GF1:5.

y ahí se queda dándole a uno, esperando que ese pedazo salga bien.¹²

El estado del material bibliográficos como sentido:

Así, es que eso fue horrible, estábamos en un ensayo, entonces a ella no le habían pasado unas partes, o sea la partitura tenía un error, entonces ella no estaba entrando en un pedazo, y él se emputó, que yo no sé qué, y empezó a gritar... ella le dijo “maestro, mis partituras no tienen eso”.¹³

Las emociones y sensaciones pueden frustrar las Audiciones en público

Al igual que los estudios previos, la ansiedad escénica, las emociones y las sensaciones son parte de los sentidos que se otorgan a las Audiciones en público, las cuales impactan la autoestima, el estado de ánimo, el desempeño y el resultado final de las actividades en público.

Me ha pasado que ese sentimiento de impotencia lo siento, cuando digamos, uno se dedica a estudiar, ¿no?, estudiamos porque sabemos que tenemos una responsabilidad con nuestros compañeros, nosotros mismos.¹⁴

12 Grupo focal. Participante GF9:6.

13 Grupo focal. Participante GF2:10.

14 Grupo focal. Participante GF10:11.

Pero también es posible sentir responsabilidad como propia cuando algún colega, algún compañero no cumple con su responsabilidad de estudiar y montar integralmente sus partituras:

Siempre hay uno como que no estudia, de pronto le pasó algo y no puede estudiar, pero llega digamos, al ensayo de Orquesta, y suena algo mal, y él, pues así, son personas así que a veces se la creen un poco más que los demás, entonces, tratan de hacer que ellos tocan mucho, pero ellos son los que están tocando mal.¹⁵

Se comprende desde estos sentires, que el grupo no está compuesto sólo de individuos respondiendo por lo suyo, sino que es una unidad viviente donde uno debe velar por el otro.

Entonces como ese sentimiento de impotencia, pero el que está tocando mal, fue el que pues, no ha venido a los Ensayos, el que no estudió, entonces eso, esa frustración.¹⁶

Se otorga sentido a personas desconocidas:

Cuando son personas desconocidas, personas nuevas, pues son las que me van a ver, pues uno piensa, ¿no?, me van a juzgar, me van a ver mal.¹⁷

15 Grupo focal. Participante GF10:11.

16 Grupo focal. Participante GF10:11.

17 Grupo focal. Participante GF3:11.

La reacción corpórea se hace más sensible, los nervios, la ansiedad escénica se amplifica, máxime cuando hay un prestigio de alto nivel y exigencia de los observadores

Cuando me presenté era con maestros de la Nacional, eran puros de la Nacho. Y ahí me sentí con mucho pánico escénico, porque no conocía a nadie, ahí sí sentí mucho pánico escénico.¹⁸

Sentimientos de inseguridad personal:

Cuando me ponen así unas partes difíciles, primero siento ¡mierda! No voy a poder hacerlo, así siempre siento eso.¹⁹

Se producen presiones, miedos al realizar procesos de Audición ante otros

Eso a veces en los ensayos me afecta, puede que me sepa el pasaje muy bien, al derecho y al revés, con otros ritmos, porque yo lo estudio así, de muchas maneras. Por diversas circunstancias de adversidad, muchas personas se resisten a darse por derrotadas y desde su ego se dan las mañas para levantarse, se dan a la tarea de sentirse dignificadas, tal vez sea un principio natural de emancipación humana. Después del Ensayo, experiencias, pues adversas, por decirlo así, pues a mí me da una etapa de frustración, porque me tocan el ego, hay

18 Grupo focal. Participante GF3:11.

19 Grupo focal. Participante GF11:2.

un momento en donde uno tiene que levantarse porque quedas abajo con tu estima.²⁰

Sentir culpa en el ensayo de música de cámara

Entonces, entro al grupo de música de cámara empezamos a ensayar y no me salen las cosas, entonces, ¡eh!, sí, hay como una culpabilidad, después del ensayo lo mismo, una siente como que los demás están poniendo de su parte, y uno, no.²¹

Es factible otorgar sentido emocional al inapropiado o insuficiente estudio:

Yo creo que hay veces en que uno no, no alcanza a estudiar lo suficiente para llegar al ensayo, da un poco de susto también, lo que te vayan a decir tus compañeros.²²

Se siente un cambio de pensamiento y actitud, frente al hecho de presentarse a un ensayo sin haber estudiado suficiente, siendo una acción que evidencia falta de responsabilidad con los demás, con la música y compositor, con los procesos.

Llegué a un ensayo, que una amiga de Dirección, me había pedido tocar el Corno para su clase de Dirección, no calenté, no estudié, precisamente

20 Grupo focal. Participante GF1:3.

21 Grupo focal. Participante GF2:4.

22 Grupo focal. Participante GF2:4.

tenía un solo para Corno, el maestro me lo preguntó, no sé resolvió, intentando alivianar la cosa le dije maestro es mi culpa, él me dijo, no, la culpa es creada por la religión, es una cuestión de responsabilidad y la responsabilidad que tienes es con tú música, yo no soy capaz de llegar a un Ensayo, sin, sin haber estudiado partes, ese día, a mí, me cambió muchas cosas.²³

En las Audiciones en público pueden encontrarse momentos agradables, cuando los músicos tienen un alto grado de responsabilidad en el interés de hacer felices a los demás, llegando incluso a disfrutar de lo que se hace.

Bueno y aparte de eso si yo tengo mi parte bien y el pianista bien, entonces sí, es un ensayo muy ameno.²⁴

La memoria puede jugar una mala pasada en las Audiciones:

Resulta que empecé a tocar, empecé a tocar muy bien, llegó el segundo movimiento donde tocaba doblar todo, o sea, una blanca era... una negra se convertía en una blanca, pues se me olvidó eso y el papel lo vi blanco, cuando quise retomar, retomé en otra armonía y eso chocó bastante y me quedé callada.²⁵

23 Grupo focal. Participante GF2:6.

24 Grupo focal. Participante GF7:7.

25 Grupo focal. Participante GF8:10.

Los escenarios sitio-lugar donde se vivencian las audiciones en público

Espacios físicos, académicos, temporales, situacionales, circunstanciales, se consideran como sentidos otorgados a las Audiciones en público, por el impacto que generan en su desempeño como músicos y el resultado final de sus actividades, dependiendo del escenario.

Antes de entrar a la universidad yo me sentía capaz de hacer todo muy bien, sin miedo, pero una vez entrando a la Universidad me di cuenta de que lo que me ponía más nerviosa era el ambiente como tal, de las personas, entonces siempre era como que, estás ahí, a que te juzguen, o a que te traten mal, o cosas por el estilo.²⁶

El Ensayo es un escenario-espacio-lugar donde los estudiantes se exponen ante sus compañeros y sus orientadores siendo observados y evaluados, aceptados o rechazados:

De un tiempo para acá, me pongo a temblar, por ejemplo, no me gusta entra a ensayo porque es como, esa cosa de que sabes que te están mirando y que a veces te miran mal.²⁷

Los espacios físicos poco conocidos o desconocidos al asumir Audiciones en público generan sentido:

26 Grupo focal. Participante GF1:15.

27 Grupo focal. Participante GF1:16.

El hecho de ya estar en un auditorio o sea ya es otro entorno, pero cuando ya nos cambian de entorno, cuando ya hay otras personas ya esa presión de que nos están observando, entonces ya es otro requerimiento el que tenemos, o sea, ya es otro inconveniente.²⁸

El concurso es un escenario que otorga sentido:

Cuando fui a audicionar para la Orquesta de Popayán, éramos siete chelistas y nada más había tres cupos, la presión siempre fue bastante grande porque uno está ahí como ¿qué?, ¿será que voy a pasar? Fue muy interesante porque me pude enfrentar contra todos los supuestos nervios y miedos que tenía, porque uno mismo se los mete, fue como darme cuenta, pasar o no pasar no iba a pasar nada y que al contrario que esa oportunidad que se me estaba dando me iba ayudar a crecer y a dejar todas las pendejadas.²⁹

El concurso tomado como sentido esperanzador:

Era una tierra nueva para mí, nadie me conocía, pues soy de acá de Popayán, tenía la presión de que tenía a mi hijita ya en la panza de la mamá, de que tenía que subsistir... me presenté allá con mucho

28 Grupo focal. Participante GF5:9.

29 Grupo focal. Participante GF6:9.

susto pero pues siempre con ese entusiasmo de que, bueno, es por mi hija.³⁰

El ensayo como escenario de sentido

Después de ensayo, o sea, para mí es un alivio terminar Ensayo, por lo mismo, porque me alejo de esas personas y...y es como que ya puedo estar en calma.³¹

Otorgar sentido a la presencia de algunas personas en un escenario de las Audiciones en público-

Yo tenía obras que en el salón me salían súper chéveres yo me sentía súper confiada, cuando llegaba el momento de presentarlas, por el hecho de saber quién estaba en frente, de una como que empezaba como esa ansiedad y esa cosa maluca, esta persona está aquí...yo no quería que viera, porque sé que este es un aceitoso. Independiente de que uno toque bien o mal la persona igual va a ponerse a hablar mal de uno.³²

Predisposición mental en fragmentos de un repertorio, como escenario de sentido

Cuando hay un pasaje que no sale uno al momento de tocarlo, uno ya tiene la mente predispuesta a

30 Grupo focal. Participante GF6:11.

31 Grupo focal. Participante GF1:17.

32 Grupo focal. Participante GF5:3.

ese pasaje. -No!, aquí me va a salir, no lo estudié lo suficiente...pumj, preciso pasa eso, que no le dan los dedos, que el aire no esto, que esto que lo otro.³³

El escenario de solista y tiempos para apropiarse conocimiento como generador de sentido

O como solista, de pronto si me molesta es no tener varios Ensayos antes.³⁴

Se otorga sentido, al hecho de actuar como músico en una Banda o en una Orquesta

A mí me pasa exactamente lo mismo con la Banda y con la Orquesta, digamos uno en la Banda se siente como en un ambiente más amigable, así seamos solamente cuatro Cornos, el color pues de que sean los vientos y todo eso, uno se siente más tranquilo, la responsabilidad de la Orquesta es diferente, o sea, el sonido tiene que ser mucho más limpio, tiene que ser mucho más, más estético me parece a mí.³⁵

La clase magistral representa un contexto que genera sentido a las Audiciones en Público,

También influye es el entorno, cuento una experiencia: cuando tuve mi primera clase magistral,

33 Grupo focal. Participante GF5:5.

34 Grupo focal. Participante GF7:6.

35 Grupo focal. Participante GF1:19.

estoy hablando de hace como unos dos años, fue en Bogotá, era un seminario de Flauta y en mí primera clase magistral, estando ahí en ese momento junto al profesor que me dice “Bueno, toque, que yo lo quiero escuchar”. Sonó algo totalmente distinto o sea una cosa que no sabía ni yo que era lo que estaba tocando...porque miraba las caras de toda esa gente que yo ni conocía, entonces eso a mí me convirtió en otra persona. No toqué como quería yo que tocara, como yo me preparé.³⁶

La evaluación representa uno de los sentidos que los estudiantes otorgan a las Audiciones en público,

Sobre el 70 %, pues a ver, a veces uno piensa que el setenta por ciento es como difícil ¿no? Hay gente que tiene esa concepción pues a mí no me parece tanto ¿no? porque pues, o sea, uno tiene tiempo, tiene tiempo para prepararse, para hacer las cosas bien, más presión tiene el treinta por ciento final ¿sí? como que es muy poquito tiempo, como que todo no alcanza. No lo veo como algo terrible.³⁷

Algunas materias y su evaluación como sentido

Por ejemplo, con T.E.S., con Coro, con las otras materias que ya había visto, sobre todo con Piano, ¡uy! los exámenes del setenta con Piano, para mí eran lo peor, yo sufría demasiado.³⁸

36 Grupo focal. Participante GF5:6.

37 Grupo focal. Participante GF5:11.

38 Grupo focal. Participante GF12:6.

Ensanchamiento de horizontes

Es preciso reflexionar sobre la vulnerabilidad y necesidad de apoyo que requieren los estudiantes en sus procesos de formación, así como lo relevante que resulta una actitud proactiva, comprensiva y solidaria por parte del estamento docente, resultando esta perspectiva pertinente para ganar mayor autoestima, confianza, felicidad y oportunidad en los estudiantes. Con ello podrían minimizarse los índices de enfermedades emocionales, físicas, deserción escolar, posiblemente conductas y acciones de suicidio. Se evidencia en las Audiciones en público un conjunto de dinámicas, sinergias y relaciones que se tejen entre personajes u orientadores, emociones y sensaciones, elementos no disciplinares y escenarios que entrelazan un tejido de corporeidad donde el yo, no puede existir sin la presencia y co-constucción con lo otro y el otro, configurándose solidariamente en un campo de permanente alteridad.

Referencias

Arnáiz Rodríguez, M.

2015 'La interpretación musical y la ansiedad escénica: validación de un instrumento de diagnóstico y su aplicación en los estudiantes españoles de Conservatorio Superior de Música'. Tesis. Psicología Evolutiva y de la Educación - Facultad Ciencias de la Educación. Universidad de la Coruña, Elviña.

Buber, Martín

1952 *Yo y Tú*. Tucumán: Ediciones Nueva Visión.

Dewey, John

1998 *Democracia y educación*. Madrid: Ediciones Morata
Deschaussées, Monique
2016 *El intérprete y la música*. Madrid: Ediciones RIALP.

González, Fredy

2008 *Educación y alteridad: una postura para un nuevo metarrelato*. *Revista Educación en Valores*. 2 (10): 65-73

Grondín, Jean

2012 *Hablar del sentido de la vida. Utopía y Praxis Latinoamericana*. 17(56): 71-78.

Hurtado, Deybar

2008 *Corporeidad y motricidad. Una forma de mirar los saberes del cuerpo*. *Educación y Sociedad*. 29(102): 119-136.

Jaramillo, Luis Guillermo y Napoleón Murcia

2008 *Investigación cualitativa: "la complementariedad etnográfica", una guía para abordar estudios sociales*. Armenia: Kinesis.

Llano, Isabel

2004 *Los músicos en Cali: profesión, prácticas y público en el siglo XXI*. *Sociedad y Economía*. (6): 133-156.

Maronovic, Mimí

2006 *La ansiedad escénica en intérpretes musicales chilenos*. *Revista Musical Chilena*. LX (205): 5-25.

Martínez, Jorge

2011 *Metodologías de la investigación cualitativa*. *Silogismo*. 5(8): 27-37.

Orobiogicoechea, Elena

2012 'La presencia escénica en el intérprete musical: un estudio de caso'. Tesis. Facultad de formación de profesorado y educación, Departamento de didáctica y teoría de la educación. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

Pasos-Couto, Jose y Eugenia Trigo

2014 *Motricidad humana y gestión municipal*. *Estudios pedagógicos*. 40 (1). doi:
<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-07052014000100022>

Sérgio, Manuel

2006 *Motricidad humana, ¿Cuál es el futuro? Pensamiento educativo*. 38(1): 13-33.

Sandoval, Carlos

1997 *Módulo IV Investigación Cualitativa*. Bogotá: ICFES.

*Esta publicación se diagramó con la familia tipográfica
Alegreya Sans, diseñada por Juan Pablo del Peral.*